

# «VANVIT!»

En studie av galskap, genitenkning og  
selvfremstilling i Kristofer Uppdals *Herdsla*



Fredrik Parelus

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Våren 2016

*Denne siden er tilegnet alle de som skal ha takk! Takk til Eirik Vassenden for stødig og presis veiledning. Takk til blide og pratsomme nordister på masterforum og på lesesalen. Takk til alle mine venner i Livets Helg, samt Bård Aarvik og Jonas Hamre. Tusen takk til Mamma og Pappa for korrekturlesning.*

*Sist her, men øverst på min liste, takk til Anne.*

«Bedst troer jeg Vanvid vilde digte.  
Det Luefarver har, Indbildningskraft.  
Og ene Vanvid og Alviisdom  
tør Tvivlens Tænder ikke gnage.»

(Henrik Wergeland 1845, d.II,b.6: 15)

«[F]å kan som Uppdal vise hvor irrasjonell fornuften kan være, et  
offer for det demoniske som alltid angriper våre sårbare brister.»

(Stein Mehren 1978: 143)

«I diktet “Skriket” har Uppdal sagt noko um den andre mannen i oss.  
Eg kjenner godt den andre mannen, men eg har ikkje lata han tala.  
For det er gut som kan tala det.

[...]

Du ottast han, men inst – du er samstundes huga at han skal ta ordet,  
gjera seg til herre, for du er på ein måte sæl under hans vald.»

(Olav H. Hauge *Dagbok* 25 mai 1961)

# INNHold

|                                                                              |           |
|------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Innledende perspektiver .....</b>                                      | <b>5</b>  |
| 1.1 Oppgavens problemstilling og fremgangsmåte .....                         | 5         |
| 1.2 <i>Herdsla</i> i korte trekk .....                                       | 7         |
| 1.3 Kort om verkets fødsel og kontekst .....                                 | 8         |
| 1.4 Uppdals begrep om «vanvitet» .....                                       | 11        |
| <b>2. Omriss av vanviddet og genibegrepets tradisjon i litteraturen.....</b> | <b>14</b> |
| 2.1 <i>Furor poeticus</i> .....                                              | 15        |
| 2.2 Geniet, «flogvitet» og heroismen .....                                   | 18        |
| 2.3 Apollinsk og dionysisk .....                                             | 21        |
| 2.4 Lesestrategier i et idéhistorisk villnis .....                           | 24        |
| 2.5 «Self-fashioning» og <i>Imitatio Christi</i> .....                       | 26        |
| <b>3. Resepsjonen av <i>Herdsla</i> .....</b>                                | <b>29</b> |
| 3.1 <i>Herdsla</i> i samtidskritikken.....                                   | 30        |
| 3.2 <i>Herdsla</i> i litteraturhistorien .....                               | 34        |
| 3.3 <i>Herdsla</i> i Uppdalforskningen .....                                 | 38        |
| <b>4. Genitenkning langs to akser .....</b>                                  | <b>41</b> |
| 4.1 Rambern-linja .....                                                      | 41        |
| 4.1.1 En tiger i sivet: Rambern i romanens første del.....                   | 41        |
| 4.1.2 Flere genimarkører: «Opalglitringa» og speilet .....                   | 45        |
| 4.1.3 «Banda slitnar»: Inn i overskridelsen .....                            | 48        |
| 4.1.4 Rallarkost for Rambern: Frøken Enoksens rolle.....                     | 54        |
| 4.1.5 Gina Rambern og tragedien i familien .....                             | 56        |
| 4.1.6 Ginas død, kritikken og ættetanken.....                                | 60        |
| 4.1.7 «Overmennesket»: Den fullkomne overskridelsen .....                    | 64        |
| 4.2 Landsem-linja .....                                                      | 68        |
| 4.2.1 Hvem er Tørber Landsem? .....                                          | 68        |
| 4.2.2 «Herdsla», «liding» og <i>Imitatio Christi</i> .....                   | 70        |
| 4.2.3 Forfølgelsen .....                                                     | 72        |
| 4.2.4 Selvmordsforsøket og «Synet»: Landsems heroiske vendepunkt.....        | 74        |
| 4.2.5 Landsems vei mot «glitretind».....                                     | 79        |
| 4.3 <i>Herdsla</i> som sjangerekspirement.....                               | 81        |
| 4.3.1 En uklar narratologi og lyriske trekk .....                            | 81        |

|                                          |           |
|------------------------------------------|-----------|
| 4.3.2 Romanens avslutning .....          | 85        |
| <b>5. Avsluttende bemerkninger .....</b> | <b>87</b> |
| Litteratur: .....                        | 90        |
| Sammendrag: .....                        | 95        |
| Abstract:.....                           | 96        |
| Oppgavens profesjonsrelevans: .....      | 97        |

# 1. INNLEDENDE PERSPEKTIVER

## 1.1 Oppgavens problemstilling og fremgangsmåte

Kristofer Uppdal er en myteomspunnet størrelse i den norske litterære kanon. Tvetydige karakteristikk som «merkelig» og «utilgjengelig» hefter gjerne ved både Uppdals verk og hans forfatterperson når han omtales på generelt grunnlag i litteraturforskningen. Olav H. Hauge kaller ham symptomatisk for «ein synsk gruvlar, ein myte» i sitt bidrag til jubileumsboken utgitt i anledning Uppdals 100-årsdag (Hauge 1978: 147). Myten om Uppdal står sterkt og påvirker fremdeles nye Uppdal-lesere til å møte tekstene hans med en viss ærefrykt. Et sentralt og velkjent, men lite diskutert faktum i denne forfattermytologien er at Uppdal midt på 1920-tallet gjennomgikk en dyp personlig krise, der familien hans gikk i oppløsning, og han selv ble innlagt på Gaustad psykiatriske sykehus. Kristofer Uppdal ble for ettertiden en «gal» forfatter. Like før sammenbruddet fullførte han sitt store prosaverk *Dansen gjennom skuggeheimen* med å gi ut det siste av ti bind, *Herdsla*, i 1924. Med denne ambisiøse boken prøver Uppdal å redegjøre prinsipielt for sitt syn på dikterkunsten, samtidig som han samler trådene fra ti *skuggeheimen*-bind, og i tillegg trer aktivt inn i forvaltningen av sin egen forfattermytologi ved å legge romanhandlingen tett på det selvbiografiske. Resultatet er den kaotiske og nettopp *merkelige* romanen som er objektet for denne masteroppgaven.

Selv om det kan virke nærliggende å trekke inn både biografiske og sosiale forhold i en lesning av boken, er disse perspektivene til dels allerede behandlet av henholdsvis Uppdal-biograf Arild Bye (2010)<sup>1</sup> og Leif Johan Larsen som leser *Herdsla* i sin hovedoppgave fra 1982. Min interesse ligger mer i retning av å gjøre en lesning av *Herdsla* med et idéhistorisk perspektiv, som setter søkelys på tankegodset Uppdal legger frem i romanen. Min tilnærming til dette masterprosjektet er slik sett i tråd med den kritikken av den eksisterende Uppdal-resepsjonen som Erik Bjerck Hagen legger frem i *Den norske litterære kanon* (2007):

I Uppdal-resepsjonen har det kanskje vært for mange biografisk-personlige forklaringer, for mye metafysisk-kosmologisk spekulasjon, og for lite høyromantikk, for lite bevissthet om Uppdal som et sterkt og selvbevisst dikterjag som språklig vil sprengte seg ut av de begrensninger normaltilværelsen setter for menneskelig utfoldelse. (Hagen 2007: 39)

Et sentralt problem i *Herdsla* er nemlig forholdet mellom det geniale og det vanvittige, dragkampen mellom de rasjonelle og irrasjonelle kreftene i menneskesinnet. Jeg vil undersøke hvordan Uppdal i *Herdsla* utvikler sin forestilling om «vanvitet», en kraft i sinnet som på samme tid er både destruktiv og skapende, og hvordan han fletter denne forestillingen

---

<sup>1</sup> Også Jan Erik Vold gir en veldokumentert beskrivelse av Uppdals sykdomsforløp i etterordet til *Åt songa tå stjernom* (2005)

<sup>2</sup> Jf. Vassendens tolkning av «Hundrad-tusanår i ein minutt» (Vassenden 2012: 238)

sammen med en form for genitenkning med røtter i et romantisk dikterideal og den eksisterende litterære og filosofiske tradisjonen omkring kunstnerisk skapelse og irrasjonalitet. Samtidig ønsker jeg å vise hvordan Uppdal selv langt på vei har vært delaktig i å bygge opp sin egen myte, og hvordan *Herdsla* på flere nivåer gir leseren innblikk i Uppdals stadig skiftende selvframstilling. Bjerck Hagen peker i sitatet ovenfor på at disse sidene ved Uppdals forfatterskap er forsømt i resepsjonen, og selv om han her først og fremst sikter til resepsjonen av Uppdals lyrikk, treffer denne karakteristikken minst like godt på Uppdals prosaforfatterskap og *Herdsla*. Både Uppdals lite kommenterte kobling til romantikken, hans selvbevissthet og hans framstilling av kunstnerens overskridende triumf over det normalmenneskelige er tydelige impulser i *Herdsla* som vil få spille hovedroller i denne avhandlingen.

Oppgaven er en idéhistorisk orientert lesning av forholdet mellom vanvidd og geni i Uppdals forfatterskap. I diskusjonen av hvordan fenomenene ”galskap” og ”geni” blir forvaltet i litteraturen trekker jeg linjer fra antikkens bestemmelse av disse størrelsene, via romantikkens mytiske og ideologiske konstruksjoner til Michel Foucaults diskurs- og mentalitetshistoriske analyser. Teoretisk er undersøkelsen inspirert av de kontekstualiserende perspektiver vi finner i nyhistorismens praksis, med særlig affinitet til Stephen Greenblatts begrep om ”Self-Fashioning”. Oppgaven er strukturert i to hoveddeler, fordelt på fem kapitler. Den første hoveddelen introduserer *Herdsla*, og gjør rede for den filosofiske tradisjonen jeg mener Uppdals kunstsyn viser slektskap med og hører hjemme i. Jeg vil deretter vise hvordan jeg mener den eksisterende *Herdsla*-resepsjonen langt på vei overser disse impulsene i romanen, og blendes både av de ordene Uppdal selv har brukt for å karakterisere *Herdsla* i dens mye omtalte forord, samt av det uavklarte forholdet mellom denne boken og Uppdals personlige krise.

I oppgavens andre hoveddel gjør jeg min lesning av romanen hvor jeg følger utviklingen til de to hovedpersonene i *Herdsla*, Audun Rambern og Tørber Landsem. Jeg ønsker å vise hvordan begge disse karakterene møysommelig kobles sammen med et krav om overskridelse av det normalmenneskelige, ulike prefigurerte mytiske kategorier, og hvordan det hele bindes sammen av at de to «geniene» hele tiden kjemper hver sin kamp mot ytre fiender og indre demoner. Lesningen er lagt opp slik for å tydeliggjøre hvordan Uppdal skriver frem to ulike varianter av genimytten med ulike idehistoriske røtter og roller i samfunnet. Den ene *dikteren*, kan langt på vei leses som en personifikasjon av Uppdals *poetikk*. Den andre *føreren*, viser frem en flørt med totalitære ideer, og en ætte- og høvdingetenkning som virker fremmed for

dagens lesere, men som rundt århundreskiftet 1900 figurerte som en del av landsmåloffentligheten, særlig i form av Ernst Sars' historiesyn.

## **1.2 *Herdsla* i korte trekk**

Som det siste bindet i *Dansen gjennom skuggeheimen*-serien preges *Herdsla* delvis av et behov for å samle trådene fra de foregående romanene, med gjesteopptredener av flere av tidligere binds hovedpersoner. Handlingen er likevel i stor grad konsentrert om to av Uppdals førerskikkelser; dikteren Audun Rambern og arbeiderlederen Tørber Landsem, som begge lever i Kristiania i årene omkring første verdenskrig. Den første vi møter er Audun Rambern, som nettopp er kommet hjem til hovedstaden etter en lengre utenlandsreise sammen med sin unge kone Gina. Rambern er en fremadstormende dikter som er i gang med sitt ambisiøse romanprosjekt *Ut av myrkret*, der han sikter på å fortelle historien om rallaren og arbeiderklassens fremvekst. I første del av romanen har Rambern vind i seilene. Han får gode kritikker, og familielivet blomstrer, med tre barn som kommer i tett rekkefølge. Men Ramberns dragning inn i sitt eget verk, sin egen romanverden, med kafélivet som eneste utløp, blir tydeligere og tydeligere utover i romanen, og familien må lide under Ramberns skriving og svir.

Tørber Landsem sliter på sin side som fagforeningsrepresentant for «Grovarbeidarforbundet». Intrigene og maktkampen i fagbevegelsen har skaffet ham flere fiender, og han føler seg forfulgt og hypnotisert av tre høytstående kolleger i organisasjonen som ønsker ham av veien. Landsem drives av fiendene sine, helt til selvmordets rand, men et mystisk syn, der en beskyttende kongelig forfader åpenbarer seg, gir Landsem ny indre styrke til å ta opp kampen. Gjennom selvpåført ydmykelse og en rå overmenneskelig vilje, viser Landsem seg som forbundets beste mann, og han tar mot slutten av romanen over lederskapet i Landsorganisasjonen.

Ramberns vei fortsetter i en rett linje inn i «*myrkret*», der verket og alkoholen etter hvert blir altoppslukende. De tre sønnene hans dør fra ham en etter en, til slutt dør også Gina, men Audun Rambern er nummen og fullstendig inne i sin egen romanverden. Helt på psykosen og sammenbruddets rand, greier han likevel å fullføre verket, til gode kritikker. Nå innser Rambern sitt offer, og angrer bittert, men hevder han ikke hadde noe valg. Det var umulig å motstå kreftene i den skapende galskapen som drev ham. Romanen avsluttes under Akershus festning, der karakterer fra tidligere romanbind dukker opp i et siste oppgjør med fortiden, der rallarstandens vei videre stokes ut.



Tørber Landsem blir her konfrontert med fortiden, metaforisk og personlig, i møtet med sine to farsfigurer «Stigeren» Arnfinn Landsem og «Kongen» Haldor Rossvoll. Begge er med på å utdype og forklare Tørbers overmenneskelige karaktertrekk som gir ham legitimitet som landets nye arbeiderhøvding. Slekten videre gang er også representert ved Tørbers sønn, Litl-Arnfinn, som skal kjøpe opp slektsgården, og med det fullføre *Dansen*-seriens sykliske motiv, med en tilbakevending til rallarens utgangspunkt; ætte- og bondesamfunnet. Audun Rambern sitter på sin side forvirret og ser på det han tror er sine egne romanfigurer holde møte, før Tørber Landsem skjærer igjennom, avfeier Ramberns vrangforestillinger, og utpeker ham til dikterføreren som skal lede arbeiderklassen mot det endelige målet, det utopiske; «glitretind» (Uppdal 1924: 224).

### 1.3 Kort om verkets fødsel og kontekst

Tanken om «herdsla», herdingsprosessen som forvandler simpelt jern til eggstål, er en sentral metafor i Kristofer Uppdals litterære univers, og kan følges kontinuerlig gjennom store deler av hans produksjon. Allerede i førsteutgaven av *Trolldom i lufta* fra 1912, har sluttkapitlet tittelen «Staalherdsla er enda» (Uppdal 1912: 204). Helten Ølløv Skjølløgrinn har overlevd en rekke fysiske og sjelelige prøvelser (sult, slagsmål og snøstorm) blitt *herdet* som menneske, og er endelig forsont og gjenforent med sin utkårede Margaatt. Også i lyrikken trekker Uppdal frem ideen om herding og foredling av kunstnersjelen. Glødende varme, samt ytre trykk og påkjenninger, står i kausal forbindelse med diamanter og krystallisering, som Uppdal flere steder bruker som symbol på kunstnerens genialitet<sup>2</sup>. Diktet «Hundrad-tusanår i ein minutt» (Uppdal 1920: 113-116) og aforismene «Tida», «Diamanten» og «Krystallen» fra *Jotunbrunnen* (Uppdal 1925), kan stå som eksempler på dette. Selv om herdingsmetaforene altså ikke er nye for Uppdal i 1924, er det likevel omstendigheter som gjør denne tankegangen mer akutt og aktuell nettopp i denne perioden av forfatterskapet. Det er først med *Herdsla* at Uppdal virkelig utvikler denne metaforikken og synker ned i den i sin roman om «geniet» (Uppdal 1924: forordet).

Da *Herdsla* kom ut i 1924, var det som tiende og avsluttende bind i *Dansen gjennom skuggeheimen*, Uppdals store romansyklus om de merkverdige rallarindividene og deres plass i industrialiseringen av Norge. Romanserien hadde kommet ut fortløpende fra 1911, men ble ikke tenkt på som ett samlet verk før ca. 1919. Uppdal reviderte da de tidlige bindene i serien for å utbedre den episke sammenhengen i «storromanen». I en intens arbeidsperiode i årene

---

<sup>2</sup> Jf. Vassendens tolkning av «Hundrad-tusanår i ein minutt» (Vassenden 2012: 238)

1919-24, ble *Dansen*-serien ferdigstilt. Uppdal gav da ut sju nye bind; *Stigeren* (1919), *Kongen* (1920), *Domkyrkjebyggjaren* (1921), *I skiftet* (1922), *Vandringa* (1923)<sup>3</sup>, *Fjellskjeringa* (1924) og *Herdsla* (1924), og reviderte de tre andre romanene i serien; *Dansen gjennom skuggeheimen* (1913, 1921), *Trolldom i lufta* (1912, 1922) og *Røysingfolket* (1914, 1923). I tillegg til dette gav Uppdal ut sine to viktigste diktsamlinger i samme periode; *Elskhug* (1919) og *Altarelden* (1920).

Denne kunstneriske raptusen med 12 utgivelser på fem år, bidrar tilsynelatende til å knekke Uppdals psyke, og han legges først inn på Dr. Dedichens klinikk i 1926, før han overføres til Gaustad asyl i perioden 1927-29 (Bye 2010: 349). Uppdals personlige situasjon speiles i stor grad i *Herdsla*, og de «overmenneskelige» sjelelige prøvelsene Tørber Landsem og Audun Rambern må igjennom, har klare paralleller til Uppdals eget liv i denne perioden. Han følte seg både motarbeidet og forfulgt<sup>4</sup>, av målfolket og andre, og romanen er farget av de uklare grensene mellom diktverket og det selvbiografiske. I sin biografi om Uppdal fra 2010 gjør Arild Bye en grundig gjennomgang av Uppdals privatliv i perioden, med samlivs-, alkohol- og psykiske problemer (Bye 2010: 291). Jeg tenker ikke å bruke mye plass på de biografiske omstendighetene romanen ble til under, men de er likevel sentrale deler av verkets kontekst, og er med på å belyse hvorfor jeg mener *Herdsla* er en viktig bok i Uppdals forfatterskap.

Utover i *Dansen*-serien har det sosiale perspektivet bevegde seg fra bondestand, via rallarproletariatet, og i *Herdsla* befinner vi oss i et bohempregede hovedstadsmiljø i middelklassen. Et poeng som en også finner hos Larsen (1982: 99) er at romanseriens sosiale miljø overlapper med Uppdals egen klassereise, og det er interessant at seriens siste bok fjerner seg fra arbeiderperspektivet, og lar en kunstner få spille den viktigste rollen. Kunstperspektivet har vært til stede i serien helt fra Sjugur Rambern presenterer sitt visjonære malerstykke «Dansen gjennom skuggeheimen» i romanen med samme navn (Uppdal 1921: 103), men denne tematikken får først utfolde seg fritt i siste bind. Og mye av det Uppdal fikk kritikk for ved utgivelsen av *Herdsla*, kan spores tilbake til det genipregede kunstsynet som skinner igjennom i romanen. Utviklingen av denne tenkningen i romanserien går parallelt med at Uppdal selv konstituerer seg som forfatter og får en stadig sterkere forståelse av det en må kunne kalle forfattermyten Kristofer Uppdal. Konturene av en slik stormannsgal forfatterpersona skinner igjennom både i brev (Uppdal 1972: 33) og intervjuer (Uppdal 2005:

---

<sup>3</sup> *Vandringa* (1923) bygger i stor grad på Uppdals prosadebut *Ved Akerseiva* (1910), *Fjellskjeringa* (1924) er på sin side en omarbeidelse av føljetongen *Basola Storbas og laget hans*, som ble trykt i Trondheimsavisa *Ny Tid* i 1913 (Bye 2010: 147)

<sup>4</sup> Se brev til Arne Garborg, gjengitt i Bye (2010: 306-7)

14), og kan til dels linkes opp mot Uppdals svingende psykiske helsetilstand. Men denne forfattermyten er imidlertid også sterkt knyttet opp mot Uppdals syn på hva det vil si å være kunstner eller forfatter, og det er dette han skildrer i *Herdsla*<sup>5</sup>. I det siste bindet blir storfortellingen om rallarens ville og barske liv, deres opphav og oppbrudd fra bondestanden, omformet til en allegori for det ensomme geniets kamp for kunsten. Hele veien med biografiske linker til Uppdals eget liv og utvikling. Når Uppdal så i *Herdsla* insisterer på storheten i forfatteren Audun Ramberns kamp for sine bøker, uten å nevneverdig problematisere det veldige menneskelige offeret denne kampen medfører, er det kanskje fordi det for Uppdal ikke ligger noen vesensforskjell i rallarens kamp for tilværelsen og kunstnerens kamp for verket.

I utviklingen av Uppdals publiserte forfatterskap, fra *Ung sorg* (1905) til *Kulten* (1947), er *Herdsla* interessant fordi den er et avtrykk av forfatterskapets mest produktive og dramatiske periode. I følge Uppdal-vennen Olav Dalgard, beskrev Uppdal selv denne tiden med en treffende parallell til Strindberg: «Eg har fått mitt Inferno» (Dalgard 1973: 112)<sup>6</sup>. *Herdsla* representerer også et vannskille i forfatterskapet; før og etter sykdom og personlig krise. Etter denne romanen, og den påfølgende aforismesamlingen *Jotunbrunnen*, som kommer ut i 1925, skal det gå fem år før Uppdal kommer med en ny utgivelse. Tendensen i resten av forfatterskapet er at Uppdal, både språklig og tematisk, fremstår som mye mer «lukket» enn han gjør på 20-tallet (Vassenden 2012: 241). Den religionsfilosofiske *Kulten*-triologien, skrevet på arkaisk trøndermål, er kroneksempel på den utilgjengelige Uppdal (Nødtvedt 2012: 4), og det upubliserte *Æve-lengdn*-manuskriptet er et lignende tilfelle. Selv om han fortsetter å skrive frem til sin død i 1961, blir *Herdsla* Uppdals siste roman. Og med Jan Erik Volds karakteristikk av den sene Uppdal: «Det er som han sier: Dere vil ikke forstå meg uansett» (Vold 2005), kan en kanskje si at *Herdsla* er Uppdals siste forsøk på å bli forstått og vinne allmenn anerkjennelse.

---

<sup>5</sup> I fortalen til *Altarelden* (1920) skriver Uppdal følgende: «Eg er redd talarstolar, / eg vaagar meg ikkje til klive upp. / Eg gruvar for aa høyre mi eiga røyst, /denne atterljomen fraa ei sjel i naud. /Men- / Eg er ein eld. / Og fraa min eld syner eg mitt andlet.». Her gir han et innblikk i sin selvforståelse av sitt dikteretos. Poesien er «ein eld» og tilbyr et utløp for subjektets sjelelige kvaler. Det er i poesien, ikke på talerstolen Uppdals sanne ansikt viser seg.

<sup>6</sup> Uppdals identifikasjon og sympati med Strindberg er tydelig også i tekster fra denne perioden. I et festskrift i anledning Knut Hamsuns 65 årsdag i 1924 sammenligner Uppdal Hamsun andre forfattere og konkluderer med at: «Einast Strindberg ruvar upp mot han, og kanskje større. Men på onnor gjerd. Blodut ris Strindberg, det er berre so blodet silar av han, han står der såra i stridsota og gjev ikkje upp, men slår like djervt og sterkt um seg. [...] So stor er Strindberg og ingen annan. Hamsun er som naturgeni større.» (Uppdal 1965: 63). Strindberg er størst for Uppdal fordi han makter å kjempe seg gjennom motgang og sinnsforvirring, han dikter seg frisk, og høster Uppdals dypeste respekt.

## 1.4 Uppdals begrep om «vanvitet»

Kristofer Uppdal opererer i sin diktning med et særegent begrep om «vanvitet» og det mentalt ustabile sinnet. Denne forestillingen har lite med medisinsk og patologisk galskap å gjøre, men betrakter heller «vanvitet» som en vill og til dels positiv kreativ kraft, et adelsmerke for dikteren. En slik tankegang er til stede allerede i noe av det første Uppdal får på trykk, en hyllest til Knut Hamsun skrevet som en del av en serie om norske diktere i trønderavisen *Mjølnen* den 19. april 1899:

Ei kjempe er Knut Hamsun i bokheimen vår. Hans hugsviv er vill. Ja, so vill at det grenser til galskap. For dei går upp og ned. Rundt som i ein trolldans. Stundom kan denne ravande villheit synast so for lesaren, at mannen ikkje hev vite sitt. Men so er det ikkje. Det er berre hugsvivi, som er overmenneskelege. (Uppdal 1965: 57)

Uppdal var tidlig en beundrer av Hamsuns utemmede vitalistiske trekk, og et par tiår senere kunne denne karakteristikken like gjerne vært brukt om Uppdal selv. Sammenblandingen av det ville, det gale og det geniale er en tematikk som følger Uppdal gjennom forfatterskapet, før han på alvor dykker ned i denne materien med *Herdsla* midt på 20-tallet. I lyrikken har eksempelvis den første versjonen av det kjente Uppdal-diktet «Sauros-skratt» fra 1918 undertittelen «Eit dikt um og til Vanvitet» (Uppdal 1918: 49). Et annet av Uppdals sentrale dikt fra samme periode, «Skriket», tar i sin tur for seg vanviddsskriket, vilddyret i mennesket og det lidende geniet. Uppdal skriver følgende i siste strofe av diktet: «Ja upp or stilla / i sjela di, der det barnål-dryser, / ein hende gong kan geniet te seg / i skrik som galdrar frå djupast avgrunn; / det når i gjenom kvar sjele-celle / – som kvasse spolane borar sjøen.» (Uppdal, 1920: 223). Her opptrer den geniale kunstskepelsen i syntese med det sjelegjennomtrengende, vanvittige skriket. Grensen mellom skapelse og galskap er visket vekk, den kunstneriske overskridelsen er total, dyrisk og fryktinngytende.

Det er tydelig at tendensen mot å se «vanvitet» som en tvetydig kategori, en form for lidelse som kunstneren på langt på vei er avhengig av i sin kreative produksjon, er tilstede hos Uppdal også før 1924. En kan slik sett argumentere for at *Herdsla* er en bevisst litterær undersøkelse av denne tematikken, og at den ikke utelukkende er en patologisk selvbiografisk fortelling. Uppdal videreutvikler også sin metaforikk omkring «vanvitet» etter *Herdsla*. Både i *Jotunbrunnen* (1925) og i *Kulten* (1947) følger Uppdal opp dette sporet. I aforismen «Hamrema» fra *Jotunbrunnen*, tar han for eksempel opp forestillingen om en dikterisk berserkerangang:

Hamrema i saga og segner. Eit utsinne eller ein galenskap som tek folk. Og so ofsleg at ingen kan staa imot  
Hamrema er korkje utsinne eller galenskap.

Men eit geni i utbrot.  
Og so sterkt at det vinn på alt. (Uppdal 1925: 12)

«Hamrema» er her en type grensetilstand som den geniale kunstneren kan gå inn i, der en veldig kraft i sinnet blir frigjort; både skapende og destruktiv på samme tid. Uppdal er klar på at denne tilstanden ikke må forveksles med allmenn galskap; den er geniets sanne ansikt, en fryktingytende realitet. Forestillingen om denne «hamrema» kan nok ikke sies å være særlig utbredt, verken i 1924 eller i dag, men en artikkel trykt i *Fedraheimen* i 1887, kobler «skaldehamrema» sammen med det antikke begrepet om *furor poeticus*, dikterens galskap (*Fedraheimen* 1887, nr. 33)<sup>7</sup>. *Norsk ordbok* beskriver den som en form for hamskifte med konnotasjoner til berserker og varulver (Vikør 2002: 1417). Denne geniets predisposisjon for omskapelse og dyrisk adferd går også igjen i *Herdsla*, og vi skal se at Uppdal i romanen lar en form for «hamreme» utspille seg i praksis, selv om begrepet ikke brukes eksplisitt.

Et siste eksempel fra *Jotunbrunnen* som videre kan belyse galskapens plass i Uppdals metaforunivers er aforismen «Krystallen»:

#### KRYSTALLEN

Vanvit?  
To slag.  
Ei skyming som blir til natt.  
Og ei gløding so intens ho brenner og smelter alt.

I glødinga finn ein geniet.

\*

Forgjengeleg og evig.  
Forgjengeleg for aa bli evig.  
Elden – livet, baae kverv og døyr.  
Men ut av oppbrenninga stig krystallen,  
med elden og livet evig i glitringa. (Uppdal 1925: 102)

«Her er den samme typen “vanvit” som en finner i “Hamrema” og “Skriket” beskrevet og blir på en lignende måte delt inn i to vesens kategorier; den mørke, angstpregede depresjonen “skyminga” og den intense, skapende “glødinga”. Vanviddet knyttes her til både angst og mani, samt flere av Uppdals sentrale metaforiske gjengangere. “Glødinga”, “ilden” og “krystallen” er de viktigste og mest påfallende av disse. Det kan se ut til, at det hos Uppdal finnes en form for prosessuell sammenheng mellom disse størrelsene, og at de til sammen

---

<sup>7</sup> Artikkelen er usignert, og er en oversatt adaptasjon av danske Alfred Bramsens artikkel «Genierne, deres Styrke og deres Svaghede», trykt i tidsskriftet *Tilskueren* i 1887. Mest sannsynlig er artikkelen oversatt og tilrettelagt til norsk landsmål av *Fedraheimens* daværende redaktør Ivar Mortensson.

utgjør et narrativ. Her blir varme- og herdingsprosessene (av sinnet) satt opp som nødvendige betingelser for skapelsen av den rene og evige krystallen (kunstverket). Vigdis Ystad har vært inne på dette i sin doktoravhandling om Uppdals lyrikk fra 1978, men tar disse symbolene til inntekt for sin forståelse av Uppdals lidelsesmotiv. Hun trekker ideene “om gløding, herding og krystallisering” sammen og mener at de er et uttrykk for Uppdals syn på lidelsen, og at krystallen er symbolet på det fullkomne menneskets sjel (Ystad 1978: 219). Hun lar imidlertid være å bygge ut tolkningen til å omfatte den mulige sammenhengen mellom disse metaforene og genitenkning, kunstnerisk skapelse og kunstverket. I *Herdsla* er denne metaforikken toneangivende, og utgjør sågar verkets tittel.» (Parelius 2015).

Som vi ser er «vanvitstematikken» hos Uppdal mangfoldig og kan spores gjennom store deler av forfatterskapet. Overraskende nok er dette et begrep og en tematikk som har vært sparsommelig kommentert i resepsjonen. I *Herdsla* er både «vanvitet» og dets tilhørende metaforkompleks til stede med full tyngde og i flere former. Både den intense, uutholdelige smerten fra «Skriket» og den mer tempererte positive holdningen fra «Krystallen», som kobler «vanvitet» sammen med geniet, finnes i romanen. I tillegg budbringer romanen en til tider skamløs fremheving av geniet som er sjelden i den norske kanon. Jeg vil i det følgende komme med en gjennomgang av det idéhistoriske materialet jeg mener Uppdal knytter seg opp mot i *Herdsla* og vise hvordan jeg mener er dette utgjør et sentralt bakteppe for å kunne gi mening til den utstrakte tematiseringen av det irrasjonelle som finnes i romanen.

## 2. OMRISS AV VANVIDDET OG GENIBEGREPETS TRADISJON I LITTERATUREN

Tenkning omkring hvilke mekanismer som styrer vår kreative skaperkraft og inspirasjon har opptatt mennesket til alle tider. Vi har alltid strevd for å komme til bunns i hva som utgjør kunstens og kunstnerens vesen. Følelsen av at rasjonelle beskrivelser og utgreiinger ikke alltid strekker til når en skal svare på hvilke krefter som driver den kreative trangen i oss, har vært til stede like lenge. Helt fra den skriftlig bevarte filosofiens utgangspunkt i antikkens Hellas, har det eksistert en tendens til å se menneskets kunstneriske impuls i kausal sammenheng med de irrasjonelle og overskridende delene av sinnet. I det følgende vil jeg ta for meg denne idéhistoriske tradisjonen og gjøre rede for noen av de tendensene, tenkerne og begrepene som har vært mest epokegjørende i tenkningen omkring galskap, irrasjonalitet og kunstnerisk inspirasjon fra antikken frem til i dag. Fokuset vil videre ligge på hvordan dette tankegodset kan brukes i lesningen av litteratur, og hvordan lesning i dialog med denne typen tenkning tilbyr et annet blikk på galskapen og irrasjonalitetens plass i litteraturen enn det andre etablerte litteraturvitenskapelige retninger gjør.

De ulike nedslagene jeg her gjør i tradisjonen er både påvirket av hvilke tenkere som har vært mest toneangivende, men også av hvordan enkelte tekster eller tenkere knytter feltet galskap og litteratur til den norske offentligheten og det litterære debattklimaet omkring starten av det 20 århundre. Målet er å kunne bruke den filosofiske tradisjonen som diskusjonsparter i lesningen av Uppdals *Herdsla* (1924), da jeg mener en lesning med blikk for tenkningen rundt galskap og litteratur, kan være med på å åpne opp for nye og lite diskuterte sider ved både *Herdsla* og ved Uppdals forfatterskap generelt. *Herdsla* som roman står, slik jeg ser det, i dialog med mye av tankegodset jeg trekker frem i denne kronologiske fremstillingen. Galskap, genitenkning, irrasjonalitet og inspirasjon er eksplisitte tematikker i romanen, samtidig som boken på andre punkter kan leses nærmest som et rent *uttrykk* for nettopp en form for litterær galskap. Tanken med dette teorikapittelet er derfor todelt. Jeg ønsker først å etablere et omriss av tradisjonen som Uppdal gir seg i kast med og delvis debatterer, i *Herdsla*, før jeg etter hvert presenterer mer av det moderne tankegodset som skriver seg inn i denne diskursen, i håp om å finne en lesestrategi som kan håndtere både tematiseringen av det irrasjonelle, samt det rene uttrykket for det forrykte i Uppdals roman.

Spørsmål om hva galskap *er*, hva som skiller det syke sinnet fra det friske, ligger selvsagt hele tiden under en slik undersøkelse, men jeg vil legge mindre vekt på de medisinske og

patologiske innfallsvinklene til problematikken, og holde fokuset på den filosofiske tradisjonen omkring geni og galskap i det følgende.

## 2.1 *Furor poeticus*

Av de store filosofene er Platon den første til å trekke frem det som i den senere litteratur- og idéhistorien er kjent som *furor poeticus*, «the poetic frenzy», en dikterisk skapende galskap. Denne formen for galskap, eller avvik fra sinnets «normaltilstand» er for Platon helt sentral for dikterens evne til å skape sine vers, og er en form for gudommelig inngripen i det jordiske livet. I *Faidros* skiller han mellom den dikterisk inspirerte galskapen, og en sykelig, mer destruktiv form for sinnsslidelse: «But there are two kinds of madness, one caused by human illness, the other by a divine release from the norms of conventional behaviour.» (Platon, *Phaedrus* 256a). Her blir den positive formen for galskap vurdert som en frigjørende kraft, som løser dikteren fra alle konvensjoner, og gjør det mulig å skape diktning som overskrider de sosiale normene. På den andre siden finnes det også galskap som er strengt patologisk. Hva som skiller disse to typene utslag av irrasjonell oppførsel er uklart, bortsett fra at den positivt vurderte galskapen står i forbindelse med gudommelige krefter hinsides den menneskelige forstand. Dette noe uklare skillet går igjen som et av hovedproblemene i tradisjonen som tar for seg relasjonen mellom galskap og kunst helt frem til i dag. Spørsmålene som reiser seg om vi godtar forestillingen om en produktiv, nærmest positiv, form for galskap blir vi ikke kvitt: Hva skiller egentlig det friske sinnet fra det syke? Og hva skiller den mytiske skapende *furor poeticus* fra en mer patologisk sinnsslidelse?

En mer utdypende fremstilling av Platons syn på dikteren finner en i *Ion*. I hele denne korte dialogen diskuterer Sokrates og Ion dikterkunstens vesen, og Sokrates prøver å bevise for Ion at diktningen er et produkt av ren gudegitt og irrasjonell inspirasjon som har lite med dikterisk håndverk å gjøre. Diktning tilhører for Platon ikke kategorien τέχνη [téchnē]. Det er altså ikke en ferdighet eller teknikk det er mulig å lære seg. I stedet er det er gudommelige krefter som tar kontroll over diktersinnet og åpenbarer poesien gjennom en galskapslignende henrykkelse. Dikteren selv er underordnet og er mest av alt et redskap for krefter større enn mennesket:

For all good poets, epic as well as lyric, compose their beautiful poems not by art, but because they are inspired and possessed. And as the Corybantic revellers when they dance are not in their right mind, so the lyric poets are not in their right mind when they are composing their beautiful strains: but when falling under the power of music and metre they are inspired and possessed; like Bacchic maidens who draw milk and honey from the rivers when they are under the influence of Dionysus but not when they are in their right mind. (*Ion* 533e)



Her trekkes også musikken, rytmen og rusen inn som en del av dikterens ville besettelse, og vi ser at de fleste elementene som inngår i den senere romantiske genikultusen er på plass allerede her. Mange av grunnsteinene i myten om dikteren blir med andre ord lagt allerede i antikken, men verddivurderingen av denne irrasjonaliteten eller skifter polaritet flere ganger opp gjennom den idehistoriske tradisjonen. Platons forklaring av dikterkunstens vesen innebærer på sin side en nedvurdering av dikteren som genial kunstner<sup>8</sup>. Ved å legge *furor poeticus* til grunn som det viktigste premisset for dikterens produksjon, reduseres dikterens rolle som kreativt individ og skaper av verket. Diktverket kanaliseres gjennom dikteren, men er et produkt av rusen og den guddommelige inngripen og inspirasjon. Den antikke forestillingen om *furor poeticus* preges av denne motsetningen mellom dikterindividets autonomi og den ukontrollerte inspirerte *furor*-tilstanden. Dette paradokset henger ved begrepet og løses først opp når det revitaliseres som en del av romantikkens syn på dikteren som inspirert geni.

I boken *Poetic Madness and the Romantic Imagination* (1982) gir den amerikanske litteraturforskeren Frederick Burwick et oversyn over den poetiske galskapens plass i skjæringspunktet mellom opplysningstid og romantikk. Han åpner med trekke frem nettopp den romantiske nytolkningen av *furor*-begrepet: «During the romantic period, the century-old notion of the *furor poeticus* was reinterpreted as a revolutionary and liberating madness that could free the imagination from the “restraint of conformity”» (Burwick 1982: 2). Burwicks positive formulering av den litterære galskapen har tydelig gjenklang av Platons gamle definisjon fra *Faidros*, og romantikkens relansering av *furor*-begrepet innebærer på mange vis en tilbakevending til den antikke tradisjonen (Platon, *Phaedrus* 256a). Hovedforskjellen mellom disse to periodene ligger her i romantikkens oppvurdering og opphøying av diktersubjektet. For Platon er *furor*-tilstanden en kollektiv opplevelse som både rammer tilhøreren eller leseren så vel som dikteren selv. Dikteren er et redskap i de gudommelige kreftenes vold og levnes liten ære for denne kollektive henrykkelsen. I den romantiske forståelsen, er derimot den inspirerte tilstanden forbeholdt det diktende subjektet, noe som åpner opp for en kraftig oppvurdering av dikterens rolle.

Burwick modererer dette positive synet på galskapen noe utover i innledningen sin, og fremhever også det paradoksale i aspektet ved et slikt syn på litterær inspirasjon: «The dilemma of the “mad rhapsodist,” as we find it in Plato’s *Ion*, *Phaedrus*, and *Timaeus*, involves an apparent impasse between the irrational source of inspiration and any possible

---

<sup>8</sup> Dikteren blir sågar sett på som et farlig element, og forvist fra Platons idealsamfunn i *Staten*. (Republic 608a)

rationality in its expression.» (Burwick 1982: 21). Her understreker Burwick konflikten mellom den irrasjonelle inspirasjonen og måten denne kommer til uttrykk på i kunsten. Hvis kunsten springer ut fra en uhemmet, irrasjonell kilde, hvilken verdi har så denne kunsten i en rasjonell verden? Resten av Burwicks undersøkelse går i stor grad ut på å dokumentere hvordan dette spørsmålet blir reaktualisert og debattert i perioden mellom det 18. og 19. århundre. Han eksemplifiserer grundig den kronglete veien fra opplysningstidens strenge rasjonalitetsfokus, frem til romantikkens dyrking av det inspirerte geniets irrasjonelle lyter og laster.

Gjennom å trekke frem de romantiske poetene Samuel Taylor Coleridge og Thomas De Quinceys essayistiske polemikk med opplysningsfilosofen David Humes blikk på mirakler, (og derigjennom den gudommelige inspirasjon), får Burwick vist hvordan romantikerne står for en nytolkning av mirakelets vesen og funksjon, ved å definere det som en subjektiv opplevelse: «Hume approaches the miracle as if it had to be documented as a historical event. Coleridge answers Hume by arguing that a miracle works subjectively rather than objectively.» (Burwick 1982: 44). Denne vendingen åpner for at subjektive og irrasjonelle opplevelser har verdi som inspirasjon for dikteren og bryter klart med Hume og opplysningstidens krav om empirisk målbarhet som et absolutt krav til all viten (Burwick 1982: 60).

Samtidig ligger det her også et brudd med Platons oppfatning av inspirasjonens vesen. Hos Coleridge og De Quincey er den gudommelige inspirasjonen uttrykk for en subjektiv *opplevelse* av krefter utenfor mennesket, ikke av kreftene i seg selv. Dermed står dikteren som individ, gjennom sin rolle som produsent av litterære symboler, friere i sin fortolkning og formidling av denne opplevelsen enn tilfellet er hos Platon. Men til tross for denne antydningen til en løsning på *furor*-begrepets konflikt mellom inspirasjon og uttrykk, forblir det likevel uklart hvordan den gale dikteren, «the mad rhapsodist», forener sine inspirerte irrasjonelle utbrudd med evnen til å gi galskapen et rasjonelt og velformet uttrykk i tekst. Burwicks konklusjon etter å ha utført lesninger av «gale» poeter som Hölderlin, Nerval og Goethe (som tematiserer *furor*-mytens paradoks), blir den, at for å være i stand til å holde fast det irrasjonelle i et skriftlig uttrykk, er poeten avhengig av en evne til å, i hvert fall

midlertidig, kunne gjenopprette en tilstand av rasjonalitet og relativ balanse i sinnet (Burwick 1982: 274)<sup>9</sup>.

Burwicks blikk på romantikkens begrep om den gale dikteren ender med andre ord i en form for apori, der verdien av dikterens inspirerte uttrykk for sin sinnstilstand avhenger av en kontakt med de rasjonelle sidene av sinnet. Om galskapen skal kunne fungere som inspirasjonskilde, kan den ikke være synonym med det totale lallende vanvidd. Den inspirerte galskapens positive drivkraft avhenger av kontakt med de «friske» sidene av sinnet.

## 2.2 Geniet, «flogvitet» og heroismen

Selv om Burwick med sin undersøkelse neppe kan tilby en fullgod løsning på *furor poeticus*-begrepets problem, dokumenterer han like fullt hvor bredt denne forestillingen favner, og hvordan den er tett filtret sammen med periodens syn på dikteren som inspirert geni. Denne tropen har vist seg å være den romantiske periodens kanskje mest seiglivet arve, og den har utslag som peker i mange ulike retninger både litteratur- og idéhistorisk. Herosbegrepet, med *dikterhøvdningen* som et av de viktigste underbegrepene, er historisk sett tett forbundet med den skotske tenkeren og historikeren Thomas Carlyle. Hans forelesninger og utgitte verker om herosen som historiebærende figur kan virke moralsk tvilsomme i dag, men var svært populære i samtiden, og Carlyle var en viktig skribent og bidragsyter til historieskrivingen i romantikkens kjerneperiode (jf. Vassenden 2010). Forelesningsrekken *On Heroes, Hero-Worship and the Heroick in History* (1841)<sup>10</sup>, er Carlyles hovedverk om herosfiguren, og tar for seg seks generiske heltetyper, som hver og en utgjør et ledd i heltemytens historiske progressive utvikling. Herosen opptrer gjennom historien som guddom, profet, dikter, prest, skribent og til slutt som konge. Kongeskikkelsen bærer i seg alle de foregående typene og er en av historiens sterkeste drivkrefter, eksemplifisert gjennom Oliver Cromwell og Napoleon; menn som provoserte og brakte utvikling gjennom revolusjon. Alle Carlyles heltetyper blir tildelt ulike roller og historiske funksjoner, men er samtidig i åndelig slektskap med hverandre. Diktarskikkelsen er i denne forestillingen tett forbundet med profeten: «I sitt

---

<sup>9</sup> Hos Coleridge løses denne floken på følgende måte i forordet til *Lyrical Ballads* (1800): «I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind.» Voldsomme følelser manes frem fra et minnebilde – erfaringer må altså filtreres gjennom poetens følelsesliv, der det fra et enkelt minne produseres en følelse, en «emotion».

<sup>10</sup> Verket ble oversatt til norsk av Vilhelm Troye i 1888 under tittelen *Om herosdyrkelse, eller Store mænd, deres vesen og betydning: sex foredrag*. Carlyle ble med andre ord ikke tilgjengelig på noe skandinavisk språk før etter sin død i 1881, og tankegodset hans var da allerede på vei ut (Vassenden 2010). Troye oversatte også Carlyles verk *Den franske revolution* (1890), og kom sågar med en biografi om Carlyle i 1889 der Carlyle selv opphøyes til en av de «store menn».

væsen er de i virkeligheden endnu det samme; især i denne meget viktige henseende, at de begge har trængt ind i universets hellige mysterium.» (Carlyle 1888: 70). Ved å ligne dikteren og profeten på denne måten, blir dikterens inspirasjon mystifisert, og inspirasjonen står som hos Platon i forbindelse med guddommelige krefter som kan avsløre sannheter om dette «universets hellige mysterium».

Et annet viktig punkt i Carlyles heltetenkning er måten han ser på motstand og motgang som en essensiell del av heltens arketyp. Særlig den politiske helt, «kongen», er avhengig av motstand for å vise sine kvaliteter. Samtidig er verden avhengig av en helt som tåler slike prøvelser for å bringe orden ut av kaos. I et avsnitt om den franske revolusjon skriver Carlyle inspirert om allmuens behov for en helt eller fører som kan fungere som ledestjerne for folket, og en kan her se protofascistiske tendenser hos Carlyle: «Den vished, at heros'er sendes os; vor evne, vor trang til at se op til heros'er med ærefrygt, når de sendes: det skinner som en polarstjerne gennem den almindelige ruin.» (Carlyle 1888: 170). Selv om heltene er den som leder menneskeheten bort fra ruinen, kan han bli mistolket, misforstått og avvist i sin samtid, fordi veien mot det nye ofte går gjennom en opprivende og destruktiv fase: «Det er en tragisk stilling for en sand mand at arbeide i revolutioner. Han synes at være en anarkist; og et pinligt element af anarki belemrer ham ved hvert trin, ham, – hvis hele sjæl hader anarki.» (ibid.). I Carlyles evolusjonære historiesyn ligger herosens unike geni i evnen til å skape og reformere gjennom revolusjon og kaos, og slik drive den menneskelige utvikling og historie videre.

Denne siden av herosbegrepet blir interessant om en leser disse kriteriene som gyldige, også for herosen som dikter. Om motgang, uorden og destruksjon er forutsetninger også for diktergeniets optimale utfoldelse, er vi med en gang inne i en type kunstnermyte der all umoralsk oppførsel kan unnskyldes ved å «trekke genikortet». I en introduksjonsartikkel til Carlyle-inspirert genitenkning, trykt i landsmålsavisa *Fedraheimen* i 1887, presenterer artikkelforfatteren utførlig et diktersyn som tar opp i seg denne tenkemåten, der motgang og *lidelse* er et kriterium for dikterens geni:

Det vøre eit Aabine, um eit stort Flogvit var vyrdt av Samtidi. For den, som skal faa Vyrndad, maa berre staa eit lite Stykkje framum Storhopen, som ikkje beller anna enn bisna paa den, som er ovstor. Han fær ikkje anna enn Laatt og Spott, Nedkuging og Utsvelting til Løn, medan Mindremannen, som nyt Frukterne av andre sitt Arbeid, vert sett i Høgsætet.  
(*Fedraheimen* 1887)

Geniet er per definisjon en foregangsfigur, og *må* derfor bli misforstått av samtiden. I denne tolkningen av begrepet blir dette nærmest et absolutt krav. Sult og spott blir (dikter-)geniets lønn, og *flogvitet* konsolideres her som en tragisk, lidende heltefigur. «Flogvitet» og «Skalde-

hamrema» etableres i artikkelen som et nynorsk begrepspar tilsvarende «geniet» og «*furor poeticus*». Selv om begrepsparene korresponderer, kan en kanskje ane en liten meningsforskyvning i oversettelsen til landsmål, der «flogvitets» forbindelse til et overskridende potensial i sinnet understrekes på nærmest insisterende vis: «I Hellas og Rom heldt dei det for det i gamle Tider, at Flogvits-verk var paa ein elderannan Maaten Guddoms-verk, og Skaldane sagde dei vart tekne av Skalde-hamrema (*furor poeticus*). Den kloke Aristoteles sagde, at det fanst snaudt Flogvit utan ein Snev av Sinnsjuke.» (ibid.). Et interessant poeng i denne sammenhengen, er at dette også er et begrepspar i Kristofer Uppdals vokabular<sup>11</sup>, og at den samme meningsforskyvningen mot det eruptive og overskridende hos «flogvitet» er til stede også hos Uppdal.

Forbindelsen mellom lidelsen, motgangen og «flogvitets» sinnstilstand blir også grundig kommentert i artikkelen, og *furor poeticus*-tanken settes i forbindelse med et begrep om sinnslidelse som er vilt romantiserende:

Huglyndet hjaa Flogviti er i Jamnaden *melankolsk* og *nervøst*. I det melankolske Draget ligg det *Styrkje*, Tol og Trott o. s. fr. i det heile dei stade og seige Evne, og det nervøse Draget gjer ein fljot og fløy, eldfim og snarkveikt, men og snøggfengd. Men denne Skjotleiken, som kann vera so greidtøk i Arbeidet, kan kann og vera lettfløygd til aa sviva burt i det avbragslege. (ibid.)

Den geniales predisposisjon for sinnssykdom presenteres vekselvis som styrke og svakhet. I artikkelen er «flogvitet» en gåte, og dette paradokset er et av kjernepunktene i beretningen om geniets mystiske essens. Noe svar på gåten får vi likevel ikke, fordi det ikke er mulig å avgjøre hva som gjør geniet genialt. Galskapen er en av faktorene, men avvises som distinktiivt sorteringskriterium, fordi langt fra alle gale mennesker viser geniale anlegg. Konklusjonen blir derfor at: «det er serlege Høve, som fylgjer med den skapande Evne og som er leide for Helsa.» (ibid.).

Artikkelen veksler mellom å være mer moderne og patologiserende når galskapen betraktes som sykdom, og rent esoterisk mystifiserende når galskap omtales som geniets kjennemerke og fremste kreative drivkraft. Teksten er spekulativ og pseudovitenskapelig, men er likevel interessant, fordi den gir et bilde på genitenkningen og *furor*-tradisjonens seiglivethet og dens aktualisering mot slutten av det 19 århundre. Dette skjer omtrent samtidig med at Nietzsche og Freud kommer med sine viktige bidrag til forståelsen av menneskets «indre» i det

---

<sup>11</sup> Den allerede omtalte aforismen «Hamrema» fra *Jotunbrunnen* (1925) er et godt eksempel på dette, i et tidligere utkast til denne teksten er ordet geni også erstattet av «flogvit»: «Hamrema, i saga og segner. Eit utsinne eller ein/galenskap som tek folk. Og so ofsleg at ingen/kan staa seg i mot./Hamrema er korkje utsinne eller galenskap./Men eit geni i utbrot./Og so sterkt det vinn på alt.» (Uppdal 1925: 12)

moderne. Likevel har forestillingen om «flogvitet» status som stueren tenkning i den norske landsmåloffentligheten lenge etter den romantiske periodens slutt. Disse impulsene har lenge også påvirkningskraft i det akademiske debattklimaet, hvor historikeren Ernst Sars både som redaktør for *Nyt tidsskrift*, og forfatter av det epokegjørende *Udsigt over den norske Historie* (1873-91), stod for en evolusjonistisk inspirert, nyskriving av norgeshistorien.

Sammenblandingen av tilbakeskuende, romantisk tankegods inspirert av Carlyle (i forlengelsen av tidligromantikere som De Quincey<sup>12</sup>), og spor av mer moderne impulser, gir denne tekstens genidyrkning et nærmest grenseløst, uhemmet preg. Artikkelen darwinistisk funderte innledning peker også frem mot Nietzsches overmenneskebegrep. «Flogvitet», det geniale åndsmennesket, er evolusjonens teleologiske endemål:

So er det og den Lov i Naturen, at di meir fremad og vitrad ein Vokster elder Organisme er, di meir er dei livssterke sjølve og di mindre økslar dei seg. Likesom Økslingi minskar og Livetidi aukar etter Senn, som me gjeng fraa Fisk til Krjupddyr, og so oppigjennom til Spendyri, samleis finn me det, naar me gjeng fraa dei laagare Menneskjeslag til det høgre ifraa Kropsarbeidar til dei som strævar med Heilen og til dei lengst framkomne, Flogviti. (ibid.)

Geniet er ikke bare en tragisk og lidende figur, men også en vitalistisk urkraft i åndelig og evolusjonistisk forbindelse med all fortid. En slik utviklingstanke er også i slekt med tankegodset den vitalistiske filosofien Henri Bergson utviklet på slutten av 1800-tallet. Også han plasserer alt fortidig, nåtidig og fremtidig liv sammen i et skjebnefellesskap, knyttet sammen av en naturgitt impuls, hinsides mennesket (Vassenden 2012: 72). Dette sitatet står nok likevel nærmest Nietzsches anti-humanistiske overmenneske-vitalisme, eksemplifisert gjennom den tydelige nedvurderingen av kroppsarbeideren i forhold til åndsmennesket.

## 2.3 Apollinsk og dionysisk

Den Nietzsche-teksten som er mest nærliggende å trekke inn i denne sammenhengen, er likevel en som går forut for overmenneskebegrepet, nemlig *Geburt der Tragödie* [*Tragediens fødsel*, heretter *GT*] fra 1872. I denne avhandlingen går Nietzsche inn i den antikke greske tragedietradisjonen og ser på rusen, dansen og rytmens rolle i den antikke scenekunsten, kontra den mer estetiserende og rasjonelle tendensen som i Nietzsches fremstilling dominerer billedkunsten. Han er særlig opptatt av *korets* rolle i tragedien, og korets røtter i de prehellenistiske Dionysos-kultene. Dionysos var vinens, rusens og ekstasens gud i gresk

---

<sup>12</sup> Artikkelen referanse til geniets hang til alkohol og opiummisbruk kan leses som et nikk til De Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* (1821). Både Coleridge og DeQuincey var opiumavhengige: «Saman med Agaløysa av dette Slaget er dei og hissuge til aa vilja bruka ymse Slag til Kveik elder Døyving (stimulerande elder narkotiske Midlar). Det er soleis mange, som vert burtgjevne til sterke Drykkjer, mange brukar Opium elder Morfin.» (*Fedraheimen* 1887).

mytologi, og spor av Dionysos-tilbedelse i form av ekstatiske fester og orgier finnes langt tilbake, også i kulturer utenfor det antikke greske kjerneområdet.<sup>13</sup> I *GT* opptrer denne guddommen med røtter i førskriftlig tid, gjennom rusen og kunsten, nærmest som en agent for *urmenneskelige* irrasjonelle impulser, og er i stand til å komme i kontakt med noe som går forut for det rasjonelle i mennesket, en slags naturgitt kjerne vi til daglig ikke er bevisst.

I tragedien ser Nietzsche koret som et talerør for Dionysos og en sublimerende side av kunsten. Koret er rytmen, dansen og musikken, som kan mane frem overskridelse og ekstase hos tilskueren. Dette står i skarp kontrast til dialogen, manifestasjonen av det *apollinske*; det formlige, rasjonelle, billedlig skjønn, knyttet til øyet som sans. Kategorien *apollinsk* henter Nietzsche fra Apollon, grekernes gud for blant annet sannhet, helbredelse, musikk og poesi. Skillet mellom de to kunsternes guder, blir da også et skille i to ulike grunnlag for kunsten, ett naturlig (dionysisk) og et bearbeidet, kunstlet (apollinsk). Nietzsche utdyper dette skillet videre når han går inn på hvordan denne tradisjonen også peker utover den greske tragedie og inn i den moderne vestlige kunst, med røtter i det klassiske:

Den klassiske kunstner, og likeledes hans nære slektning den store epiker, synker ned i den rene betraktning av bildet. Den dionysiske musiker er uten ethvert bilde, og dermed fullt ut bare selve ur-smerten, og den opprinnelige gjenklang av denne. Fra den mystiske selvpøpning og enhet føler det lyriske gemytt fremveksten av en verden av bilder og liknelser med helt annen farge, kausalitet og fart enn plastikerens og epikerens verden. (Nietzsche 1872 [1993]: 53)

Her blir også skillet mellom den litterære epiker og lyriker sidestilt med skillet mellom det *apollinske* og det *dionysiske* i kunsten. Epikeren er betrakter og skildrer altfor motstandsløst livets smerte og lidelse. I den grad epikeren forsøker å skildre disse sidene av menneskelivet, blir det estetiserte og konstruerte drømmebilder av tilværelsen. Lyrikeren er i kraft av å være *dionysisk*, i kontakt med livet på en helt annen måte:

Gjennom en slik gjenspeiling blir epikeren beskyttet mot å bli ett med sine tanker og smelte sammen med dem. I motsetning til dette er lyrikerens bilder intet annet enn ham selv og likesom bare forskjellige tingliggjørelser av ham. Fordi han er det bevegende midtpunkt i denne verden, tør han si "jeg". (ibid.)

Lyrikerens kunst springer ut av subjektet og forsøker ikke å billedliggjøre eller holde fast noe som ikke er hans eget i sitt kunstneriske uttrykk. Den dionysiske kunsten er derfor mer autentisk og fyller dermed også en annen funksjon hos betrakteren; dette er kunst man kan fortape seg i. Muligheten til å reise inn i det dionysiske kan fungere som en livbøye for betrakteren av kunsten, men det er ikke en ubetinget redning fra livets realitet. Betrakteren

---

<sup>13</sup> «There is a good deal of evidence to support Euripedes' view that the cult of Dionysus was a sort of "world religion", carried by missionaries (as no native Greek cult ever was) from one land to another.» (Feder 1980: 40)

risikerer også å forsvinne inn i selvforglemmelsen som dyrkingen av den fullkomne rus innbyr til:

Den dionysiske tilstand fører til henrykkelse over opphevelsen av tilværelsens vanlige stengsler og grenser. Men den inneholder også et dødbringende element, som sluker alt det personlig opplevde fra fortiden. Gjennom denne glemselens kløft skilles vår hverdagsverden fra den dionysiske virkelighet. Så snart som hverdagen på ny blir oss bevisst, blir den oss ekkel, nettopp av denne grunn. (ibid.)

I forordet til den norske utgaven av *GT* er Arild Haaland inne på nettopp dette poenget. Den frigjørende overskridelse som dyrkingen av det dionysiske tilbyr, er også forbundet med et krav om innlevelse: «Det dionysiske er ikke noe som i sin helhet kan sees utenfra. Det kan oppleves bare som en indre begivenhet, altså hos et individ.» (Nietzsche 1872 [1993]: 22). Her er vi tilbake ved et poeng som også var avgjørende i Burwicks analyse av *furor poeticus*-begrepet. For at den dionysiske tilstands frigjørende potensial skal kunne fungere, enten som inspirasjon for lyrikeren i hans skapelse av et verk, eller som befriende kunstopplevelse for betrakteren, er det avgjørende at denne opplevelsen også kan bearbeides. Da er rusen nødt til å opphøre, og en mer apollinsk bearbeiding av erfaringen må finne sted, før den kan gi seg uttrykk som ny kunst eller sann estetisk refleksjon.

Nietzsches eksempel på en slik vellykket syntetisering av den *dionysiske* og den *apollinske* kunsterfaring er først den tidlige greske tragedien, med koret og dialogen i samspill. Etter hvert mister koret sin betydning i denne tradisjonen, og det *dionysiske* element er borte fra tragedien som kunstuttrykk hos de senere tragedieforfatterne. Det *dionysiske* gjenfødtes likevel i Wagners musikk, som for Nietzsche står som høydepunktet i den tyske kulturen, håpet om en ny gullalder: «Måtte ingen forsøke å forderve vår tro på nok en gjenfødelse av den klassiske oldtid. Bare gjennom en slik tør vi håpe på en lutring og fornyelse av den tyske ånd, gjennom det trolske skjær fra musikken.» (Nietzsche 1872 [1993]: 123). Her ligger det både en nostalgisk, klassisistisk grunntone, men også en samtidsforakt, og et håp om en revolusjon som skal løfte den moderne tyske «ånd» og bringe en ny «gullalder». Dette ved Nietzsches tekst som minner leseren om dens samtid, med Tysklands samling i 1871 som et umiddelbart bakteppe. Tanken om en gjenfødelse av klassisismen i germansk drakt blir tydelig mot slutten av avhandlingen, og ljomer med Wagners bravur:

Ingen må tro at den tyske ånd har tapt sitt mytiske opphav, så lenge den ennå forstår de fuglestemmer som beretter om dens hjemstavn. En dag vil den finne seg selv, våken i morgengryet, etter en uhyre søvn. Da vil den drepe dragen, tilintetgjøre de lumske dverger og vekke Brynhilde. Ikke en gang Odins spyd vil da kunne sperre den veien! (Nietzsche 1872 [1993]: 141)



I sitt forsøk på å gjøre tanken om det *dionysiske* gyldig som verktøy for den moderne kunsten forsvinner Nietzsches tekst inn i sin egen samtid, og fortaper seg kan hende i en beruselse av nasjonalromantisk, dionysisk karakter. Vi ser imidlertid også hos Uppdal stedvis konturene av en slik gullaldertenkning og et håp om at en gjenoppliving av en sovende nasjonal urkraft skal kunne føre med seg en politisk omveltning til arbeiderklassens fordel.

Nietzsches fortolkning av begrepsparet *apollinsk* og *dionysisk* i *GT* utgjør like fullt et eget paradigme i tenkningen omkring kunstens irrasjonelle sider. Med tragedien som modell og utgangspunkt, gir Nietzsche et bilde av det *dionysiske* som noe allmenngyldig, som både angår kunstner og betrakter, og skiller seg dermed vesentlig fra sine samtidige genidyrkere. Rett nok dyrker Nietzsche Wagners geni, men hans tenkning er på de vesentligste punktene mer nyansert, og tilbyr et blikk på den irrasjonelle inspirasjon som lettere lar seg forsvare.

## **2.4 Lesestrategier i et idéhistorisk villnis**

Tradisjonen for å hevde en kobling mellom galskap eller irrasjonalitet, og kunstnerisk inspirasjon eller genialitet, er som jeg her har vist, lang, mangetydig, og til dels ideologisk brokete. Den idéhistoriske tradisjonen går langt i å hevde denne koblingen, men støter på ulike problemer når det gjelder forholdet mellom kunstnerens galskap og det «geniale» verket. Hvordan skal så innsikt i denne tradisjonen kunne danne grunnlag for lesning av litteratur? Hvordan skal en behandle en så abstrakt og subjektivt avhengig størrelse som «galskap» i en lesning? Er det en størrelse som tilhører forfatteren, og slik sett er verket uvedkommen? Eller er den tekstimmanent, og slik sett, på et eller annet vis, nedfelt i verket?

I lys av de mange prinsipielle spørsmålene som reiser seg i møtet med denne tradisjonen og tekstlesningen, er det kanskje fornuftig å prøve å anlegge en konkret lesestrategi. Blant de vanligste og mest utprøvde tilnærmingene til feltet er den biografiske, som tar utgangspunkt i forfatterens psykopatologi og den psykoanalytiske. Litteraturforsker Per Buvik er i innledningen til sin artikkel «Geni og galskap – Om Foucault, Nietzsche og Bataille» inne på den psykoanalytiske lesningens svakheter i møte med nettopp den typen litterært stoff som støter på den eksplisitte galskapstematikken og tradisjonen: «[E]tter hvert er jeg blitt overbevist om at “psykoanalytisk litteraturforskning”, når alt kommer til alt, er lite annet enn tematisk fortolkning med særlig interesse for den avvikende psyke.» (Buvik 1998). Svakheten ved den psykoanalytiske vinkling er at lesningen av «den avvikende psyke» avhenger av et subjekt som avviker fra normalen, og at lesningen utgår fra dette subjektets psykopatologi. Om dette subjektet er verkets forfatter, blir lesningen trukket i en biografisk retning som

plasserer verket i skyggen av dets skaper, men om en gjør en slik psykologisk lesning av verkets karakter møter en fort på motforestillingen mot å projisere psykiatriske diagnoser på fiksjonskarakterer.Psykoanalysen har i følge Buvik, ikke «noe begrep om det estetiske» (ibid.). Dialogen mellom galskapen en finner internt i verket eller hos forfatteren og den idéhistoriske diskursen som diskuterer galskapens estetikk eller poetikk forsømmes i den psykoanalytiske lesningen. For at undersøkelsen av galskapens litterære uttrykk skal ha verdi, er den også nødt til å ta stilling til hva den «gale» skriften kan si oss om kunstens vesen, ikke bare om menneskets.

Buvik vinker farvel til psykoanalysen, forstått som patologiserende lese måte, og kritiserer tendensen til å gjøre litteraturlesing til skjematisk diagnostisering. Han velger i stedet å trekke frem Michel Foucaults *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) og diskuterer denne avhandlingens innfallsvinkel som grunnlag for en mer filosofisk lesning av galskap, også som litterært fenomen. Foucaults historisk-essayistiske gjennomgang av galskapens historie fra 1600-tallet og fremover, er en moderne idéhistorisk klassiker som tilbyr et interessant blikk på hvordan oppfatningen av galskap har endret seg de siste 400 årene. Et av Foucaults tydeligste poenger er en kritikk av det han mener er en fornuftens fullstendige maktovertagelse fra og med Descartes. Der galskapen i følge Foucault, tidligere hadde sin naturlige plass i samfunnet, blir den suksessivt innesperret, syndiggjort, torturert og til slutt omformet til mental sykdom. Fornuften fortrenger galskapen i et forsøk på å temme den og plasserer den i ulike båser og «tvangstrøyer» opp mot vår tid, men får aldri helt has på galskapen, fordi den er en størrelse eller kategori som er uløselig knyttet til det å være menneske. Buvik er opptatt av dette poenget hos Foucault, særlig i spørsmålet om kunstens vesen: «[F]ornuften, vitenskapen og moralen kan, etter Foucaults oppfatning aldri utsi hele sannheten om mennesket, bl.a. fordi galskapen ikke lar seg gripe fornuftsmessig, vitenskapelig og moralsk» (Buvik 1998). Han fortsetter med å poengtere at galskapen minner oss om *manglene* ved fornuftens og rasjonalitetens verdensanskuelser. Her kan galskapen tilby noe annerledes, en annen form for innsikt<sup>14</sup>. I lesningen av litteratur eller opplevelsen av kunst ligger noe av det samme potensialet, og en kan ane Foucaults Nietzsche-inspirasjon i dette resonnementet. Ved å gi oss innsikt i noe ved den menneskelige tilstand som ikke lar seg gripe av fornuften, rettferdiggjør galskapen sine merkelige og overskridende uttrykksformer.

---

<sup>14</sup> Dette er vel samtidig et ekko av Freuds begrep om «das Unheimliche». Det foruroligende, ukjente elementet i det kjente, eller en tilsvarende påfallende følelse av gjenkjennelse i møtet med det ukjente. (Freud 1919)

Samtidig argumenterer Foucault for at verkets galskap og kunstnerens galskap, i det moderne, er to adskilte størrelser. Dette opphøyer verkets galskap fra å være ren delir og hallusinasjon, forbundet med dets opphavsperson, til å bli en størrelse med uttrykkspotensiale. Når den gale kunstneren bikker over kanten, brytes også kontakten med verket. Og verkets immanente galskap, budskap eller innsikt blir autonom, adskilt fra sin skaper: «Galskapen er absolutt brudd med kunstverket, den er det konstituerende øyeblikket for en tilintetgjørelse som grunnlegger kunstverkets sannhet i tiden; den tegner dets ytre grense, dets omriss, dets profil mot tomheten.» (Foucault 1961 [2008]: 188). Foucault tegner et bilde av et avgjørende øyeblikk der kunstnerens galskap rammer for fullt og kutter forbindelsen til resten av verden. Øyeblikket definerer samtidig kunstverket, og åpner det opp: «[G]jennom Nietzsches galskap, dvs. gjennom oppløsningen av hans tenkning åpner denne tenkning seg for den moderne verden.» (ibid.).

Verket er adskilt fra sin skaper, og dermed frigjort, men en slik tenkning forutsetter også en galskap hos kunstneren som er absolutt, der fornuften blir ugjenkallelig. Foucault synes å mene at den immanente galskapen i verket forutsetter at kunstneren oppløses i den totale galskap, og først da vil verkets potensial kunne realiseres. Denne påstanden blir like etter dementert, og i avhandlingens nest siste avsnitt fullbyrder Foucault sin selvmotsigende konklusjon:

Den galskapen som kunstverket styrtes ned i, er området for vårt arbeid, den endeløse veien til fullendelse, vårt kall til å være apostel og ekseget. Det er derfor det betyr lite å vite når galskapens første stemme snek seg inn i Nietzsches stolthet, i van Goghs ydmykhet. Der finnes ingen galskap uten i kunstverkets siste øyeblikk – dette holder alltid galskapen på avstand, *der kunstverket finnes, eksisterer ingen galskap*, og likevel eksisterer galskapen side om side med kunstverket, siden den innleder tiden for dets sannhet. (Foucault 1961 [2008]: 189)

Galskapen eksisterer altså likevel ikke som en immanent del av verket, men snarere som en egen størrelse utenfor kunstverkets rammer. En eventuell biografisk galskap kan med andre ord være tilstede i sluttpunktet for verkets skapelsesprosess, men er det ferdige kunstproduktet uvedkommen. I Uppdals tilfelle blir verket her stående som et vitnesbyrd om sin egen tilblivelsesprosess, mens forfatteren selv forsvinner inn i sykdommen.

## 2.5 «Self-fashioning» og *Imitatio Christi*

For å forberede et mest mulig dekkende begrepsapparat til diskusjonen av Uppdals prosjekt i *Herdsla*, vil det også være matnyttig å introdusere den Foucault-inspirerte litteraturteoretikeren Stephen Greenblatts begrep om litterær *self-fashioning*. Uppdals forsøk på å omforme sin private lidelseshistorie i et heroisk-poetisk vokabular, må unektelig kunne

leses som en form for forvaltning av selvet. Forsøket på å gripe galskapen i tekst og reforhandle dens status ved å annektere ulike mytiske kategorier, skjer både i Uppdals liv samt på et metanivå i *Herdsla*, der en av romanpersonene har et overlappende litterært prosjekt. I introduksjonen til sin gjennombruddsbok *Renaissance Self-Fashioning – From Moore to Shakespeare* (1980), kommer Greenblatt med følgende redegjørelse for selvformings vesen i litteraturen:

[I]t functions without regard for a sharp distinction between literature and social life. It invariably crosses the boundaries between the creation of literary characters, the shaping of one's own identity, the experience of being molded by forces outside one's control, the attempt to fashion other selves (Greenblatt 2005 [1980]: 3)

Selvformingen finner sted i spenningsfeltet mellom litteraturen og virkeligheten. Den er en sosial bevegelse som bryter ned grensene mellom påvirkning fra en ytre samfunnsdiskurs, individets bevisste identitetsskapende handlinger og eksempelvis forfatterens forsøk på å skape andre varianter av selvet i litteraturen. Uten å nevne begrepet self-fashioning eksplisitt, eksemplifiserer Greenblatt likevel hvordan en slik prosess kan arte seg når han omtaler USAs daværende president Ronald Reagan, i teksten «Towards a poetics of culture» fra 1989:

To a remarkable extent, Ronald Reagan, who made his final Hollywood film, *Hellcats of the Navy*, in 1957, continues to live within the movies; he has been shaped by them, draws much of his cold war rhetoric from them, and cannot or will not distinguish between them and external reality. Indeed his political career has depended upon an ability to project himself and his mass audience into a realm in which there is no distinction between simulation and reality. (Greenblatt 1989: 152)

Et sentralt poeng er her hvordan selvet formes av og forankres i et mytestoff som individet i større eller mindre grad er bevisst. Greenblatt går langt i å påstå at Reagan var ute av stand til å skille mellom den virkelige verden og være- og talemåtene i den b-film-virkeligheten hvor han spilte sine roller og skapte sin berømmelse. Her er parallellen til Kristofer Uppdals litterære praksis åpenbar, og *Herdsla* er kanskje det fremste eksempelet i forfatterskapet på hvordan disse størrelsene glir over i hverandre.

I det norske fagfeltet har blant annet Jørgen Sejersted (2011) gjort en lesning av selvfremstillingsstrategiene i Dorothe Engelbretsdatter og Henrik Wergelands forfatterskap. Sejersted viser her hvordan Uppdals idol, Wergeland, inntar flere ulike og situasjonsbetingede selvformende positurer opp gjennom forfatterskapet. En av disse positurene knyttes til det romantiske diktergeniet der: «Livsmålet alltid er å bli likere seg selv, hvilket er å bli lik ideene i sin diktning.» (Sejersted 2011: 169). Den overhengende faren med denne posituren er imidlertid avvisning og isolasjon fra samfunnet: «I sin streben etter å være sitt dikteriske, geniale selv faller dikteren lett utenfor samfunnet; folk trekker på skuldrene og sier “fantast”.»

(ibid.). Uppdals selvformende prosjekt i *Herdsla* har dype røtter i den romantiske genimyten og overlapper langt på vei Wergeland på dette punktet, men Uppdal går langt i å omfavne den isolasjonsbevegelsen som er forbundet med å dyrke sitt eget geni.

Den mest etablerte mytiske figuren i vestlig kultur er utvilsomt Jesus Kristus, og kristustimitasjonen, *Imitatio Christi*, er en av de mest symboltunge selvformingsstrategiene tilgjengelig i den vestlige kultursfæren. Fra apostlene og de tidlige kirkefedrene, via den tidlige kristendommens rike martyrtid og frem mot moderne tid, ligger Kristus-skikkelsen hele veien fast som det grunnleggende ideal. Idéhistoriker Pål Kolstø identifiserer eksempelvis *Imitatio*-tradisjonens betydning i blant annet Dostojevskis litteratur i sitt bidrag til antologien *Kristen tro i romanen*: «Dostojevskij kjenner bare én vei ut av kaos – Kristus, det gudommelige ideal vi er satt til å etterligne. *Imitatio Christi* er derfor det helt grunnleggende motiv i hans romaner.» (Kolstø 1985: 27). Også Greenblatt anerkjenner den kristushermende posituren som ett av de forbildene selvet former seg etter:

[Fa]shioning may suggest the achievement of a less tangible shape: a distinctive personality, a characteristic address to the world, a consistent mode of perceiving and behaving. As we might expect, the recurrent model for this latter fashioning is Christ. (Greenblatt 2005 [1980]:

Som vi skal se er denne bevegelsen også sentral i *Herdsla*, der særlig Jesu lidelse på korset er en positur Uppdal lar en av sine romanpersoner imitere. Sammen med forestillingen om *furor poeticus* den romantiske genimyten og heroismen, utgjør *Imitatio*-tradisjonen det viktigste mytiske grunnlaget for den overordnede selvformingen som finner sted i romanen.

### 3. RESEPSJONEN AV *HERDSLÅ*

«Minst glede ser det ut til at eg faar av *Herdsla*, det siste bindet, endaa sume set *Herdsla* som det største eg har skapt, *det eg sjølv òg gjer*. Men boka raaka vel for mange midt i andletet, det vart til hyl mot meg.» (Uppdal 1972: 33). Dette skriver Kristofer Uppdal i desember 1924 i et brev til trønderdikteren Peter Egge. Kritikken av *Herdsla* har nettopp stått på trykk i avisene, og det er klart for Uppdal at boka ikke blir den kunstneriske seieren han hadde håpet på. Skuffet og sliten holder han likevel fast ved at *Herdsla* er det bindet i *Dansen gjennom skuggeheimen* han setter høyest, noe han også hevder i et intervju med NRKs Johs. Anderaa, gjort i anledning 80-årsdagen: «Eg antar at *Herdsla*, det siste bandet, blir ståande høgst. *Herdsla*, som fekk så ille behandling da ho kom ut.»<sup>15</sup> (Uppdal 2005: 16). Den aldrende Kristofer Uppdal uttaler seg altså i nesten identiske ordelag, 34 år etter bokens utgivelse, noe som enten tyder på en stivnet formulering fra en gammel mann, eller at Uppdal faktisk mener at *Herdsla* er hans beste, og dermed kanskje også mest undervurderte prosaverk. En kan nemlig undre seg over hvorfor Uppdal velger å trekke frem nettopp *Herdsla*. Mottagelsen i avisene var blandet, boka ble trykt i et relativt beskjedent opplag på 2200, og solgte dårlig (Larsen 1982: 125). Heller ikke i Uppdalresepsjonen står *Herdsla* spesielt sterkt. Boka er til dels avvist, til dels underutforsket.

Noe av grunnen til dette kan være at boka i stor grad har blitt patologisert og lest biografisk i sammenheng med Uppdals gradvis sviktende psykiske helse som kulminerer med innleggelse i 1926. Likevel kan en forstå ønsket om en oppvurdering av denne romanen. *Herdsla* er kanskje det mest ambisiøse av de ti bindene i romansyklusen, og er den boka der Uppdal i størst grad forsøker å nå ut med sitt kunstsyn. Plantegningen for storverket *Dansen gjennom skuggeheimen* avsløres heller ikke før i forordet til *Herdsla*. Her går Uppdal retrospektivt til verks i et forsøk å presse romanserien inn i et rammeverk som skal styrke den episke sammenhengen mellom leddene i serien. Det er med andre ord ikke rent lite kunstnerisk prestisje som står på spill for Uppdal med akkurat dette bindet. En oppvurdering av romansyklusen som helhet, forutsetter en velvillig lesning av nettopp *Herdsla*. Forfatteren går dermed personlig inn i forvaltningen av både sitt eget og *Dansen*-seriens ettermæle, ved offentlig å gjøre denne typen kvalitetsvurderinger som strider mot store deler av kritikken.

---

<sup>15</sup> Uppdal i radiointervju med Johs. Anderaa gjort i forbindelse med dikterens 80 årsdag i 1958. Det er også i dette intervjuet Uppdal, noe mindre kontroversielt, løfter frem «Isberget» som det beste han har skrevet av lyrikk; «Trassen min kjem likast fram der» (Uppdal 2005: 21). Trykt i Jan Erik Volds utvalg av etterlatte Uppdal-dikt: *Åt songa tå stjernom* (2005)

Mitt prosjekt skal hovedsakelig ikke være en resepsjonsstudie, og jeg begrenser derfor min undersøkelse av samtidskritikken til å omfatte fem av de mest grundige anmeldelsene av romanen<sup>16</sup>. Like fullt mener jeg at det er på sin plass med en gjennomgang av hvordan galskapstematikken i *Herdsla* har blitt lest, bortforklart eller ignorert av anmeldere, litteraturhistorikere og –forskere. Jeg vil i det følgende også komme inn på hvordan mye av *Herdsla*-resepsjonen farges av Uppdals forsøk på å foregripe kritikken gjennom romanens forord. Dette kapitlets spenningsfelt vil ligge mellom denne selvformende bevegelsen fra forfatteren og resepsjonens tidvis apologetiske holdning til Uppdals brokete blanding av galskap, genitenkning og herosdyrkelse i *Herdsla*.

### 3.1 *Herdsla* i samtidskritikken

Felles for mange av de 25 avismeldingene *Herdsla* fikk, er at de bruker mye plass på å kommentere forordet til romanen (Larsen 1982: 127). Dette er også den delen av *Herdsla* som er klart hyppigst omtalt i den øvrige resepsjonen, ettersom forordet ikke bare gjelder *Herdsla*, men hele *Dansen*-serien. Det er her Uppdal presenterer sin tanke om «ein storroman, med eit sams perspektiv mot arbeidarrøsla», og ideen om at «Verket er tenkt som eit byggverk, eit tempel eller slikt, med skip og tverrskip.» (Uppdal 1924, forordet). Når Uppdal avslutter forordet med å erklære at «*Herdsla* er tårnet over bygningen» (ibid.), er mye av stemningen satt. Avismeldingene måler boka opp mot denne ambisiøse prosjektbeskrivelsen, og det er bred enighet om at romanen er mislykket om en legger forordet til grunn for vurderingen.

Ola Raknes åpner symptomatisk nok sin anmeldelse i *Den 17de Mai* med å sitere fra forordet. Han drar deretter raskt parallellen mellom Uppdals «domkyrkje»-metafor og Ibsens *Byggmester Solness*, og minner leseren om Solness tragiske skjebne før han fortsetter: «Og eg segjer det beint ut: for meg kjennest det som han som hev bygt taarnet “Herdsla” også hev vorte svimrug, og det so tidleg at det er vanskeleg for oss som ser paa taarnet aa faa tak paa dei store linone og den velduge reisingi i det.» (Raknes 1924). Raknes underkjenner *Herdsla* som forsøk på å leve opp til sitt eget forord, og harselerer samtidig med «domkyrkje»-metaforikken. Videre skryter Raknes av at Uppdal greier å vekke sterke følelser «av heimvegen aat bondearbeidaren, av vegen hans attende til nytt og levande samband med den jordi han er runnen or.» (ibid.). Her er Raknes på linje med Uppdal, og speiler nærmest en av kjerneformuleringene fra forordet, men han bryter raskt av med å slå fast at denne følelsen dessverre ikke leder leseren frem mot ny innsikt.

---

<sup>16</sup> For en mer fyldig gjennomgang av *Herdsla*-kritikken, se Leif Johan Larsens resepsjonssosiologiske hovedoppgave «Fra dans til herdsle» fra 1982

Andre del av anmeldelsen er preget av en blanding av medlidenhet og respekt for Uppdals helhjertede forsøk på å nå sitt høye mål:

I naadelaus psykologisk «sjølvanatomerings» hev Uppdal kann henda aldri naatt djupare enn her. Men det er ei sjuk sjel han granskar og kløyver upp i fleire personlegdomar med kvar sine namn. Likevel vil boki hans alltid hava eit stort verde som psykologisk dokument – det er noko alle psykologar no veit at det er granskingi av dei sjuke sjelene som hev lært oss aa skyna dei friske. Nettupp for di Uppdal her hev naatt so djupt ned, ventar me med spanning paa aa sjaa korleis han hev kome ifraa denne herdsla som det maa ha vore aa skriva denne boki. (Raknes 1924)

Kulturradikaleren Raknes arbeidet i 1924 som lektor ved Oslo Katedralskole, men ble etter hvert ble av Norges mest kjente psykoanalytikere i tradisjonen etter Wilhelm Reich. Interessen for psykoanalysen kan en spore allerede her. Raknes veksler i dette avsnittet mellom en klinisk freudiansk holdning til *Herdsla* og respekt for den kunstneriske anstrengelsen boka vitner om. Uppdals personlige problemer og familiesituasjon var godt kjent i samtiden (Bye 2010: 331), og Raknes er tidlig ute med å lese boka ikke bare biografisk, men også svært patologisk. Han fjerndiagnostiserer langt på vei Uppdal som schizofren. Raknes sliter med å holde galskapstematikken i verket adskilt fra det han tilsynelatende vet om Uppdals privatliv. Boken har for Raknes først og fremst verdi som et «psykologisk dokument», og anmeldelsen ender med en uttrykt bekymring for hva Uppdals «sjølvanatomerings» av «ei sjuk sjel» har kostet. Den tematiserte galskapen leses her som et ufrivillig biprodukt av Uppdals genitenkning og hjemmesituasjon, og Raknes avviser dermed at dette kan tenkes å være en bevisst utforskning av forholdet mellom disse størrelsene fra Uppdals side.

I *Bergens Tidene* skriver Olav Hoprekstad et forsvar for *Herdsla* som enkeltroman, men bruker mye plass på å avvise tankene fra forordet: «[...] eg tykkjer det er eit mishøve millom domkyrkjetanken og dei sterke kvardagsmenneskje, som Uppdal hev teikna i romanverk. Der er liv og blod i dei folki.» (Hoprekstad 1924). Hoprekstad trekker frem karakterskildringene og de vitalistiske kjernesymbolene «liv og blod» i Uppdals romanserie som de sterkeste sidene ved romansyklusen. Han avslutter anmeldelsen med følgende formulering, som etter mitt syn oppsummerer mye av problematikken rundt *Herdsla* som litterært verk: «Skal ein verkeleg njota dette verke, maa ein riva seg laus fraa diktaren sitt domkyrkjeprat, og fylgja han inn i den syndige verdi som han hev skildra. Men kyrkjeklokkeklang høyrer ein lite til der.» (ibid.). Her er Hoprekstad tydelig positiv til *Herdsla* som litterært verk, men avviser Uppdals egen lesenøkkel til romanen, og presenterer heller sin egen, med oppfordring til leseren om å: «fylgja han inn i den syndige verdi som han hev skildra» (ibid.). Hoprekstads alternative lese måte fokuserer på romanens mørke og opprivende sider som de sterkeste, og



oppfordringen til avisleseren om å «njuta» disse, er oppsiktsvekkende, og er i strid med tendensen hos de fleste andre landsmålskritikerne. Hoprekstad som skriver for vestafjelske BT, evner i større grad enn sine kolleger i hovedstaden å skille forfatter fra verk, noe som er til fordel for inntrykket av *Herdsla* som roman.

Helge Krogs *Herdsla*-melding i *Dagbladet* er i hovedsak negativt innstilt. Også han åpner med å kommentere forordet. Med et tørt sleivspark til dimensjonen på Uppdals prosjekt slår han fast: «Det er som man ser ikke smaasaker.» (Krog 1924). Men han er først og fremst opptatt av Uppdals stikkord til *Herdsla* – «Geniet». Krog har en positiv vurdering av romanens livsbejaende og vitalistiske trekk og skryter av Uppdals evne til å skildre Audun Ramberns «heftighet», «ekthet», «intensitet» og «graadige vilje til aa suge inn i sig alt liv omkring sig for saa aa uttømme det i dikt.» (ibid.). Men han kritiserer samtidig Uppdal for selvskryt og for å være for utleverende: «For geniet maa jo i diktningen røpe sig som geni, og hvorfra skal dikteren ta genialiteten om ikke fra sig selv? Uppdal har da ogsaa fryktløst tatt sig selv til forbillede for sin geniale dikter» (ibid.). For Krog er Uppdals nærvær i *Herdsla* for påtrengende, og han leser boken som en skamløs påstand fra forfatteren om egen genialitet. Han aksepterer heller ikke vendingen romanen tar når Audun Rambern forsvinner bort fra familielivet og inn i verket sitt:

Men saa kommer fortellingen om geniets ensomhet, den isnende ensomhet han selv skaper sig, fordi han maa være alene om sitt verk, og alt utenom, selv det kjæreste og viktigste, er *hindring*. – Og den derav følgende rent menneskelige tragedie. Her svikter det. (ibid.)

Når Krog allerede har slått fast at Rambern er Uppdals alter ego, blir den selvvalgte og selvformende isolasjonsbevegelsen i romanen moralsk problematisk. Med Uppdals egne «Isberg»-metaforer slår Krog fast at Audun Ramberns offer av familien er totalt unødvendig og ubehagelig. I sin endelige dom over romanen griper Krog retorisk til flertallspronomen i en bitende setning som går ut til Uppdal like mye som til leserne: «Vi tror kort sagt ikke paa dikterens geni, og tragedien synker ned til aa bli en sørgerlig historie om en forsømmelig familiefar.» (ibid.). Krogs *Herdsla*-lesning strander med andre ord i en moralisering over det selvbiografiske aspektet, og han avviser på prinsipielt grunnlag verdien av å tematisere forholdet mellom genialiteten og galskapen<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Krog godtar heller ikke Uppdals oppvurdering av rallartypen og den maskuline råskapen som er rallarens varemerke i *Dansen*-universet. Han stusser over Uppdals fokus på nettopp rallaren som representant for arbeiderklassen, og en kan se antydningene til en konflikt mellom Uppdals mobile, individualistiske rallartype med røtter i bondestanden, og Krogs forestilling om en mer bunden, urban fabrikkarbeiderklasse. Anmeldelsen avsluttes likevel i en forsonende tone når Krog i siste avsnitt hevder at «hvor mislykket boken enn er – det er *stoff* i den.» (Krog 1924.).

På motsatt ende av skalaen finner vi den grundigste og mest positivt innstilte anmeldelsen av *Herdsla* ført i pennen av Uppdal-vennen Olav Dalgard. I Studentmållagets tidsskrift *Fram*, åpner han sin tosiders anmeldelse med et halvsidelangt sitat fra forordet, før han brått totalt forkaster dette som lesenøkkelen for romanen: «Det seier ingen ting um kva diktaren i djupaste grunn har nått med det, det totale verd det kjem til å få for ettertida.» (Dalgard 1924). Interessant er det her at Dalgard i likhet med Raknes trekker frem at Uppdal går «djupt» psykologisk, og at han i likhet med Hoprekstad avviser forordets relevans for lesningen av verket. Det kan synes som disse tre er på sporet av en alternativ, mer psykologisk, nesten ekspresjonistisk<sup>18</sup>, lese måte av romanen, noe også Larsen (1982: 139) har vært inne på. Dette sporet følger Dalgard utover i anmeldelsen, samtidig som det blir klart at han, i motsetning til Krog, kjøper påstanden om Uppdals geni: «Aldri før har det eksplosive, det eksotiske, ekspresjonistiske i diktargjevnaden å Uppdal kome så heilt til sin rett. Boka er brent i hop, og ho er skrive med forfattarens eige hjarteblod.» (Dalgard 1924). Videre underbygger Dalgard denne lesningen med å sitere fyldig fra kapitlet «Overmennesket»<sup>19</sup>. Før han i avslutningen av bokmeldingen er på grensen til å dikte *med* Uppdal i ren entusiasme: «So er verket ferdig. Han har sigra. Men tapt alt som var honom kjert i livet. Naken står han att på verket sitt.» (ibid.)<sup>20</sup>. Dalgard sluker rått alt det som serveres i romanen skrevet med Uppdals «hjarteblod», men er i prinsipp nesten like biografisk i sin lesning som Krog. Heller ikke Dalgard skiller klart mellom romanfiguren Audun Rambern og forfatteren Kristofer Uppdal. Den diametrale forskjellen mellom de to anmeldelsene ligger i synet på hvorvidt Uppdal er genial eller ikke.

Tendensen i samtidskritikken er å lese *Herdsla* sterkt biografisk og mislykket målt opp mot forordet. Anmelderne kommer med denne formelen frem til ulike konklusjoner, Raknes patologiserer, Krog fordømmer og Dalgard geniforklarer Uppdal. Felles er det likevel for disse bokmeldingene er at de er noe ensprete i sine syn på boken, og at de kanskje anmelder *Kristofer Uppdal* like mye som de anmelder verket. Olav Hoprekstad er den av de nevnte anmelderne med størst avstand til forfatteren, både geografisk og personlig, og hans lese måte virker å være den sobreste. Med sin lesenøkkelen virker han å ha et bedre tak enn sine kolleger på tvetydigheten i de tematikkene Uppdal utforsker i *Herdsla*.

---

<sup>18</sup> I den forstand at de leser romanen som et tidvis rent og ufiltrert *uttrykk* for enten den verksinterne, eller den faktiske forfatterens dunkle og heftige følelsesliv. Flere, blant dem Vigdis Ystad (1978a) og Mads B. Claudi (2005), har pekt på de ekspresjonistiske tendensene i Uppdals lyrikk. Per Thomas Andersen (2001) antyder også en mulig ekspresjonistisk tendens i Uppdals prosa.

<sup>19</sup> Dette er faktisk det eneste direkte sitatet fra *Herdsla* jeg har kunnet spore opp i noen anmeldelse som ikke stammer fra forordet.

<sup>20</sup> Jf. Aforismen «Den nakne gud» fra *Jotunbrunnen* (1925)

### 3.2 *Herdsla* i litteraturhistorien

Litteraturhistorisk har *Herdsla* i all hovedsak blitt behandlet som en del av helheten; *Dansen gjennom skuggeheimen*, i tråd med Uppdals forord. I den grad *Herdsla* er sitert eller omtalt alene, er det gjerne i tilknytning til forordet. Den litteraturhistoriske plasseringen av romanen skjer imidlertid etter Uppdals innleggelse, og det er interessant å se at forordet faktisk er tradert som en anvendbar inngang til romanserien, selv om det ble forkastet av kritikken i 1924.

Det finnes likevel ett avvik fra dette mønsteret. Den første litteraturhistoriske omtalen av Uppdal og *Herdsla* kommer allerede før boka har blitt gitt ut, i annet bind av Kristian Elsters *Illustreret Norsk Litteraturhistorie*. Ved å trekke sin litteraturhistorie helt frem til sin egen samtid, og til og med omtale bøker som ennå ikke er gitt ut, utøver Elster en merkelig form for litteraturhistorieskriving, med helt flytende grenser til litteraturkritikken og avisoffentligheten<sup>21</sup>. Den noe premature dommen over *Dansen gjennom skuggeheimens* plass i litteraturhistorien lyder som følger: «Verket nærmer sig nu sin fuldendelse, formodentlig staar bare et bind igjen; men dette ene bind kan bli avgjørende for bedømmelsen av verket som helhet, idet det kan løfte og tydeliggjøre dets samlende idé.» (Elster 1924a: 793.). *Herdslas* rolle i den foreløpige vurderingen av romansyklusen er med andre ord avgjørende. Elster viser liten tro på at Uppdal skal klare å samle trådene i siste bind, men lar likevel døra stå på gløtt for et løft av helhetsinntrykket. I 1934 kommer Elster med en revidert utgave av sitt litteraturhistorieverk. Her faller forbeholdet om en oppløftende sistebok bort, og tilbake står følgende dom: «Det er dessverre ikke lykkes forfatteren å skape et helhetsverk av de mange romaner, den samlende idé savnes, det blir en rekke enkeltfortellinger, og flere av disse er fortrinlige.» (Elster 1934: 59) Om *Herdsla* regnes med blant disse «fortrinlige» romaner, er uklart, men Elsters avslutning vitner om det: «Og i siste bindet er det som romanen går i endelig oppløsning under en prosess av genidyrkelse.» (ibid.). Denne formuleringen er i seg selv noe tvetydig, men om en ser på Elsters anmeldelse av *Herdsla* i *Aftenposten*, blir Elsters mening klarere. Karakteristikken må heller leses som en påpekning av Uppdals, i samtiden, umoderne genibegrep, som slekter på det romantiske: «Men den pinefulde, ubehagelig virkende roman “Herdsla” gir bare et flaut og ordinært bilde av geni, ikke nyt i nogen maate, tvert imot traditionelt i sin fremstilling av et ganske litterært oppfattet utrivelig og lite interessant saakaldt “overmenneske”» (Elster 1924b). Det blir her klart at

---

<sup>21</sup> Elster anmeldte for øvrig også *Herdsla* for *Aftenposten* (Larsen 1982: 127)

Elster, i likhet med Krog, ikke godtar Uppdals premiss om et forfattergeni som springer ut av forfatteren selv.

I Bull og Paasches storverk *Norsk litteraturhistorie*, omtales Uppdal i femte bind «Fra 1880-årene til første verdenskrig». Her fremholdes *Stigeren* (1919) og *Kongen* (1920) som de mest vellykkede bindene i *Dansen*-serien, *Herdsla* nevnes knapt. De få linjene som er viet *Herdsla* i fremstillingen av romanverket er generelle og intetsigende, og lesningen har et harmoniserende arbeiderperspektiv med fokus på Tørber Landsem som hovedperson, Audun Rambern blir ikke omtalt (Houm 1961: 572). En kan nesten få en mistanke om at verket her er kommentert ulest, ettersom alt det kontroversielle stoffet som trekkes frem i anmeldelsene her forbigås i absolutt stillhet. En annen mulighet er at dette stoffet er blitt tabu. Uppdals psykiske knekk, var forbi startgropen allerede da *Herdsla* kom ut (Bye 2010: 306), men på dette tidspunktet er ikke den personlige krisen et faktum, og stoffet i boka vurderes av anmelderne, uten silkehansker. Anmeldere i 1924 kan i ulik grad ha vært kjent til Uppdals situasjon, men lite kunne de ane hvor selvoppfyllende profetien om total familietragedie skulle bli i Uppdals liv. Dette er selvsagt kjent informasjon for Philip Houm når han skriver sitt litteraturhistoriekapittel i 1961. Det er nærliggende å tenke at det meget overfladiske oversynet over *Herdsla*, som i liten grad stemmer overens med det en faktisk finner i boka, er et diskresjonshensyn litteraturhistorikeren tar.

Den litteraturhistorikeren som grundigst tar for seg *Herdsla*, er Bjarte Birkeland i Edvard Beyers *Norges Litteraturhistorie* fra 1975. Selv om han i den følgende passasjen ikke nevner noen av *dansen*-bindene eksplisitt, er referansen til «Glitretind<sup>22</sup>» et tydelig nikk til *Herdsla*:

I Dansen gjennom skuggeheimen møter ein ikkje berre ein rikdom av menneskelagnader, av skiftande landskap og sosiale miljø. Den realistiske ramma blir stadig gjennombroten av presset frå ei ofsleg livskjensle og gruvling over livsgåtene. Her brytst tidsbolkar og samfunnsklasser, klassesamhald ovmod og audmykt hos gigantiske arbeidarførarar, ram realisme mot høgspenst religiøsitet. Storromanen er ei lang ferd gjennom eit skuggerike fram mot Glitretinden fjernt i synsrande. Verket er skrive i eit språk med stor gjennomslagskraft i sin merkeleg rykkute rytme. (Birkeland 1975: 551)

Birkelands skrivemåte minner litt om den begeistrede språkføringen i Olav Dalgards *Herdsla*-anmeldelse, og den allitterasjonstunge setningen om språket i romanserien er av en nærmest Uppdal-hermende karkater. Her står Birkeland for en helt annen måte å lese romanserien på, enn for eksempel Houm gjør. Han er mer i slekt med nynorskanmelderne fra 20-tallet i sin forståelse av Uppdals verk, og snuser faktisk på en oppvurdering av Uppdals «vanvits»-

---

<sup>22</sup> Uppdal selv skriver for øvrig konsekvent «glitretind» med liten forbokstav. Det er altså for Uppdal ikke snakk om det som i 1924 var Norges høyeste fjell; Glittertind, men snarere en utopisk fremtidsvisjon.

tematikk når han fremhever seriens overskridelse av «den realistsiske ramma» og en «rykkute rytme» som gjennomgående styrker ved romanserien.

Når Birkeland så ser på hvert enkelt av bindene etter tur, kommer likevel *Herdsla* nokså dårlig ut. Han åpner med å trekke frem Uppdals personlige krise på midten av 20-tallet og slår fast at: «Dansen gjennom skuggeheimen kom til å utvikle seg til ei mektig lidingssoge, både menneskeleg og litterært.» (ibid.). Også Birkelands lesning tar vendingen mot det medlidende og patologiske når *Herdsla* skal vurderes:

Det er mange skeive plater i det “tårnet” Uppdal ville reise med *Herdsla* (1924), ei bok om “geniet”; men det har ei veldig reisning. Forfølginga av “føraren” Tørber Landsem blir ein del av diktares eigne mareridne røyndom. Tidelgare i verket blir stordomen hos heltane oftast balanserte av motkrefter. Men i denne boka er det ei skremmande dyrking av geniet, i politikk og kunst, som ofte synest miste feste i realitetane. (Birkeland 1975: 568)

Uppdals tematiserte galskap blir trumfet av de biografiske omstendighetene og lesningen strander. Det er påfallende at Birkelands tidligere oppvurdering av romanseriens evne til å overskride realismen her blir gjort til en uttalt svakhet ved verket. Det Birkeland tidligere har identifisert som impulser fra Hamsun, Obstfelder og Kinck dras for langt i *Herdsla* og blir ideologisk problematisk (Birkeland 1975: 555). Romanens genidyrking og reaksjonære tendenser avvises som en syk manns verk: «Romanen er prega av dei overmenneskelege påkjenningar diktares levde under då han skreiv, og ber klårt sjukelege drag. Men også utan omsyn til diktares liv er det ei gripande bok om menneskeleg stordom og liding i striden for dei høgste mål.» (ibid.). Det er også hos Birkeland, som hos Dalgard, en følelse av at dette verket, tross sine mangler, har evnen til å ta pusten fra leseren: «[...] den grensesprengjande ideale vilje som verket tonar ut i, må gjere inntrykk på alle som har vorte fanga inn av Uppdals mektige kunstnarevne.» (Birkeland 1975: 569). Det kan virke som om Birkeland avslutningsvis aksepterer at det i *Herdsla* finnes en litterær kvalitet som overskrider leserens rasjonaliseringer, og at han her nærmest ender opp med en positiv patologisering av de irrasjonelle sidene ved verket.

Willy Dahls litteraturhistorie fra 1984, har et tydelig sosialt og marxistisk perspektiv, med den talende undertittelen «Tid og tekst». Dahl illustrerer sin omtale av *Dansen*-serien rikt med bilder av rallarlag og organisasjonsliv ved århundreskiftet (Dahl 1984: 322). Dette sosiale perspektivet farger også lesningen av *Herdsla*, som setter fokus på romansyklusen som helhet, Tørber Landsem og arbeiderklassen. Dahl skyver det psykologisk-biografiske stoffet i bakgrunnen og anerkjenner til dels Uppdals forord: «For så vidt er det dekning for å si at syklusen er skrevet over et marxistisk skjema. Uppdal sjøl ordla seg slik i forordet til

*Herdsla.*» (Dahl 1984: 325). Ønsket om å lese romanserien utelukkende ut fra dette skjemaet fører likevel ikke frem når han tar med rallarkarakterenes steile individualitet og overmennesketendenser i betraktningen: «[...] de som hadde ført kampen til ende, var enerne, de sterke, heroiske unntaksmenneskene. Hele syklusen er gjennomglødd av beundring for denne mennesketypen – som fortelleren plasserer i *mannens* verden, enten det er arbeid eller organisasjonsliv.» (Dahl 1984: 327). Tross i den underliggende kritikken som ligger i dette utsagnet, får Dahl med et viktig poeng som for eksempel Helge Krog går glipp av. Uppdal ønsker ikke å skildre fabrikkarbeiderens arbeiderklasse. Fortellingene om rallartypene står i dialog med bondestanden på en særegen måte. Den individuelle friheten er helt sentral og peker mot en syklisk tilbakevending til opphavet, den selveiende bonden: «Uppdals politiske visjon var en annen. Som proletariatet var kommet fra bondestanden, skulle det også vende tilbake dit. Sjogur Rambern, rallaren som ble bonde, er den nye kraften i bygdesamfunnet, den nye tid og den nye teknologi.» (ibid.). Dette perspektivet er sentralt i *Herdsla*, og Dahls lesning har tross noen motforestillinger, en nokså positiv vurdering av det overskridende frihetsprosjektet i romanserien.

Det mest moderne bidraget til en litteraturhistorisk fremstilling av Uppdal, finner en i Per Thomas Andersens oversyn over den norske litteraturhistorien fra 2001. Andersens presentasjon av Uppdals forfatterskap er kort, men bærer likevel i seg flere friske perspektiver i synet på *Dansen gjennom skuggeheimen*. Også han er opptatt av forordet til syklusen, og han argumenterer for at dette legger opp til en del motsetninger innad i verket:

For det første gnisser det en spenning mellom skildringen av en sosial prosess i et politisk og historisk perspektiv og fremstillingen av en steil individualisme, dels med vitalistiske, ekspresjonistiske og genidyrkende trekk. Proletariseringsprosessen skildres dels ved hjelp av skikkelser som kan nærme seg det overmenneskelige med hensyn til mannskraft, rå styrke og erotisk kraft. På denne måten oppstår det en spenning mellom kollektivismen og individualisme. (Andersen 2001: 359)

Andersen oppsummerer her mye av konflikten som også ligger i resepsjonen av romanserien. Det finnes en spenning mellom forordet og de delene av serien som peker i retning av en sosialhistorisk, nyrealistisk lesemåte av verket, og de mer underlige, ekspresjonistiske og ideologisk problematiske tendensene, som sprenger det nyrealistiske skjemaet. Den lesningen Andersen presenterer er på mange måter en helgardering. Han viser frem spenningen som ligger i verket, men nekter å velge side i debatten om hva slags verk dette egentlig er: Litteraturhistorisk er det nærliggende å lese *Dansen gjennom skuggeheimen* i tråd med den såkalte nyrealistiske estetikken som vanligvis blir knyttet til Undsets, Duuns og Falkbergets forfatterskap. Men det fins mange skildringer i verket som overskrider en strengt realistisk

skrivemåte. (ibid.). Andersen viser frem to av lesemåtene som resepsjonen før ham har kommet frem til, men går ikke lenger. Dette er i seg selv symptomatisk for behandlingen av Uppdals prosaforfatterskap de siste årene. Bevisstheten om at det ligger stor uforløst spenning, og utforsket litterært stoff i *Dansen*-serien, er til stede, men har måttet vike for en mer akutt og nødvendig oppvurdering av Uppdals lyrikk.

### 3.3 *Herdsla* i Uppdalforskningen

Uppdalresepsjonen utgjør ikke et spesielt stort felt i den norske litteraturforskningen og den akademiske interessen for Uppdals prosaforfatterskap har vært liten og dalende siden 1970-tallet. Av de 20 hovedfags- og mastergradsoppgavene jeg har klart å oppspore om Uppdal, er ikke mer enn tre av dem skrevet etter 1989, alle tre om Uppdals lyrikk<sup>23</sup>. *Herdsla* er heller ikke blant bøkene som er mest omtalt i Uppdalresepsjonen<sup>24</sup>, og av de nevnte hovedfagsoppgavene er det kun Leif Johan Larsens resepsjonssosiologiske studie fra 1982 som direkte befatter seg med *Herdsla*. Denne oppgaven gjør til gjengjeld et grundig arbeid i diskusjonen om *Herdsla* og Uppdals plassering i den splittede norske 20-tallsoffentligheten, og sannsynliggjør blant annet at *Herdsla* kan leses som en nøkkelroman om målrørsla, heller enn arbeiderbevegelsen (Larsen 1982: 114).

Larsen bruker et rikt kontekstmateriale til å belyse bokas stormfulle skapelsesberetning, og kartlegger også bredt hvordan boken ble lest av samtidskritikken. Avvisningen av en marxistisk og revolusjonær lesning av Uppdals arbeiderlitteratur, mener jeg Larsen treffer godt med, men han lar etter min mening moralske dommer komme i veien for sin egen lesning, og avviser litt for raskt det han kaller Uppdals «metafysikk» (Larsen 1982: 121). Med det kontekstuelle perspektivet som inngang, er det kanskje ikke så overraskende at Larsen ender opp med å la lesningen av romanen flyte sammen med en lesning av Uppdals livshistorie, men han tar verken Uppdal eller *Herdsla* helt på alvor når han spør: «Burde, eller kunne Uppdal gått tilbake til graven i stedet for å kjempe for sitt forfatterskap?» (ibid.). En slik proletardragning er på total kollisjonskurs med den grunnleggende romantiske intensjonen i romanen der Uppdal prøver å gi språk til kunstnerens umulige kamp mot seg selv og ytre krefter.

---

<sup>23</sup> Vassenden (1996), Claudi (2005) og Nødtvedt (2010)

<sup>24</sup> Bare Thesen (1952), Ystad (1978a, 1978b) og Dalgard (1978, 1981) vier noen få avsnitt eller linjer til *Herdsla* alene. Dalgard i ren biografisk utlegning, Thesen og Ystad er glimtvis på sporet av den diskusjonen jeg ønsker å følge i denne oppgaven, og vil bli trukket inn som diskusjonspartnere i selve lesningen av romanen.

Larsen argumenterer blant annet for betydningen av Uppdals egen klassereise fra skrivende kroppsarbeider til fulltidsforfatter og mener at romanseriens tematiske utvikling preges av denne sosiale bevegelsen. Han kommer med belegg for Uppdals følelse av å være uglesett i den litterære offentligheten, særlig i nynorskoffentligheten, og han holder frem Uppdals følelse av total ensomhet som nøkkelen til de økende tendensene til genidyrkning, mytifikasjon og ættefokus utover i *Dansen*-serien. Det er underforstått at Larsen tenderer mot å se på disse sidene ved Uppdals diktning som ideologiske problemområder og svake sider ved romanene: «Bindingen til ætten og fremhevingen av odelsbonden får etter hvert et patologisk preg. Det blir en fetisjering av mytiske kategorier som går stikk i mot Uppdals egne erfaringer med både bønder og ætt. Det er et ensomt og sykt menneskes lengsel etter faste holdepunkter i livet.» (Larsen 1982: 97). Verdidommen her er tydelig. Ved å fremheve Uppdals psykiske sykdom og knytte denne til bestemte sider ved diktningen, gjør Larsen dette til «syk» litteratur og slipper på den måten å forholde seg til dette som seriøst litterært stoff. Problemet med en slik tilnærming er at disse tendensene faktisk utgjør en kontinuitet i Uppdals forfatterskap, heller enn et «sykelig» unntak. I tillegg er det problematisk at Larsen forbeholder seg retten til å skille sykt fra friskt, ut fra ideologiske kriterier.

Med avvisningen av disse «mytiske kategoriene» og patologiseringen av det ideologisk problematiske stoffet hos Uppdal, behandler Larsen Uppdal dels som forfatter og dels som pasient<sup>25</sup>. Det virker som om Larsen antyder at Uppdal skrev «feil» litteratur i perioden, og at han hadde skrevet bedre og mer «riktig» (les. holdt den episke arbeiderlinja i *Dansen*-serien mer ved like), om det ikke hadde vært for biografiske omstendigheter: «Uppdals følelse av totalt manglende sosial tilknytning, og følelsen av hele tiden å være vurdert, misforstått og misunt fører til en selvopptatthet og selviakttakelse, og sløver oppmerksomheten mot det sosiale og politiske.» (Larsen 1982: 100). Selv om Larsen har rett i at individualiteten til Uppdals litterære helter vokser inn i taket på Uppdals «domkyrkje», og at dette er en utvikling en kan spore utover i romanserien, blir det feil å redusere de ekspansive individene til et rent produkt av ytre faktorer. En mer sympatisk lesning av Uppdals esoteriske tilnærming til litteraturen, rallaren og forfatterskikkelsen vil være å se disse kategoriene i sammenheng med nettopp det mytestoffet og de idehistoriske impulsene han kontinuerlig knytter seg til. Det er en påfallende tendens til at disse impulsene hos Uppdal blir tatt mye mer på alvor i lyrikken enn i prosaforfatterskapet, hvor Larsens patologisering er symptomatisk.

---

<sup>25</sup> Dette kan minne om patologiseringen av Hamsun etter andre verdenskrig.



Jeg mener at det er essensielt å ta disse sidene hos Uppdal til følge, fordi de er helt toneangivende for hans måte å tenke litteratur på. Myten om det romantiske geniet er en helt sentral figur som Uppdal kobler sammen med overmennesketenkning. Uansett hvor ideologisk problematisk resultatet av dette litteratur- og menneskesynet er, er det en forflatning av *Herdsia* som litterært verk, om en gjør denne tendensen til et rent produkt av Uppdals patologi, adskilt fra hans litteratursyn.

## 4. GENITENKNING LANGS TO AKSER

### 4.1 Rambern-linja

*Herdsla* er en komplisert roman der de ulike plotlinjene og tematikkene i stor grad griper inn i hverandre. Helge Krog har kalt det en «famlende» og «overspent» roman (Krog 1924). Leif Johan Larsen bruker betegnelsen «fragmentert og episodisk» (Larsen 1982: 107). En lesning av *Herdsla* er med andre ord avhengig av en klar plan og struktur, for å komme til bunns i de ulike tematiske linjene i boken. I min lesning av galskapen og genitenkningens plass i *Herdsla*, skal jeg derfor følge hvordan Uppdal utvikler de to hovedkarakterene, Audun Rambern og Tørber Landsem. Hvordan de skrives frem som to forskjellige versjoner av genimytten, og hvordan de begge forholder seg til overskridelsen og «vanvitet» gjennom romanen.

Med blikket tett på de to hovedkarakterene, blir ikke bare flere av de tvetydige tematiske kategoriene knyttet til genitenkningen aksentuert. *Herdsla* fremstår også som mer frigjort fra *Dansen*-serien som helhet med en slik inngang til lesningen. En annen strategi ville vært å gjøre en rent kronologisk lesning. Et kronologisk perspektiv vil på sin side få tydeligere frem de elementene Uppdal selv trekker frem i forordet; den episke strukturen, det politiske aspektet, og romanens plass i helheten *Dansen gjennom skuggeheimen*.

Det ville også være mulig med en tematisk lesning, der en leser *Herdsla* som en idéroman, ut fra Uppdals nøkkelord «geniet». Jeg velger likevel å legge fokuset på karakterene og la Audun Rambern og Tørber Landsem fungere som en episk rettesnor i en lesning, der jeg ellers legger vekt på utviklingen av et idéhistorisk kompleks knyttet til aksene geni-galskap-selvframstilling. Det er derfor naturlig å begynne med en lesning av det sentrum som romanen graviterer rundt: dikteren Audun Rambern og hans livssituasjon, som slites mellom familiære forpliktelser og en viltvoksende kunstnerisk ambisjon.

#### 4.1.1 En tiger i sivet: Rambern i romanens første del

*Herdsla* åpner forbausende søvnig kontrastert mot den dramatiske retningen romanen etter hvert tar. Det nygifte paret Audun og Gina Rambern spaserer rolig ned Karl Johan, tilbake midt i den europeiske periferien, etter å ha oppholdt seg i utenlands i vel et år. I Rambernparets møte med den gamle kjenningen maleren Bruun, får leseren likevel en forsmak på en del tendenser som tiltar etter hvert som handlingen utfolder seg. Uppdal skildrer blant annet Ramberns fysikk kontrastert mot Bruuns, der sterk blir vurdert mot svak i en tydelig form for

vitalistisk verdisortering som har vært påvist også i andre av Uppdals romaner<sup>26</sup>. Målt opp mot Rambern, er det ikke mye ære som levnes den aspirerende maleren: «Bruun lutande i haldninga og med det innsonkne brjostet sitt, og noko veik taktlaus i gonga.» (Uppdal 1924: 13)<sup>27</sup>. Ikke bare er Bruun svakelig, nærmest tæringssyk, han er i tillegg en mann uten takt. En mann uten rytme. Forbindelsen mellom rytmen og det vitale er et sentralt motiv hos Uppdal. I en nøkkelpassasje i *Stigeren*, viser Uppdal hvordan Stigerens rytme og ville fremferd på dansegolv knyttes hans erotiske suverenitet. I dansen utbryter han: «Eg er bloddrope-trallen.» (Uppdal 1919: 27). Stigeren knyttes da ikke bare opp mot et av Uppdals mest kjente vitalistiske dikt<sup>28</sup>, han befester samtidig *rytmen* som en form for sorteringskriterium i *Dansen gjennom skuggeheimen*, noe også Ingrid Nestaas Mathisen har vist i sin lesning av maskuliniteten i romanserien (Mathisen 2013: 227). Bruuns mangel på takt gjør derfor at vi allerede her kan si at hans karakter er stemplet. Hans mangel på denne maskuline nøkkelegenskapen gjør at han av og i romanen er dømt til å forgå i kampen for tilværelsen, både kunstnerisk og erotisk.

Brått klar over sin egen underlegenhet snur Bruun seg instinktivt etter Rambern og konstaterer mest som i ærefrykt: «Gonglaget hans Rambern. Storkatt-gong-laget. Bruun staar og ser etter han. Radt som ljodlaust stig Rambern fram. Ei lett fjøring gjennom han.» (*H*: 13.). Ikke bare har Rambern rytmen; Uppdal spanderer en hel grammatisk periode på å konstatere at han har «storkatt-gong-laget». Maleren Bruun lar i sin påfølgende refleksjon disse fysiske og erotiske forutsetningene være direkte overførbare til sin forståelse av kunstnerisk potensiale og kraft. Det er tydelig at Uppdal alluderer til dionysisk emblematikk<sup>29</sup>, der kunstnerisk overskridelse knyttes til de store kattedyrene og en positiv form for naturnær rytme og dyriskhet.

Allerede i det påfølgende kapittelet bygges det opp under denne naturnærheten, og Rambern tillegges dyrelignende sanser og egenskaper som nærmest overgår det normalmenneskelige. Først beskrives en poetisk forlengelse av synssansen, idet dikteren stopper opp og tar inn over seg synet av trærnes bevegelser i vinden. Gjennom denne observasjonen oppretter han en harmonisk kontakt med omgivelsene: «[Rambern] sjølv blir som eitt med alt dette, so som han skal vera, og alt kring han eitt med han.» (*H*: 19). Men idyllen brytes brått. En av Ramberns andre skjerpede sanser reagerer instinktivt på eimen av den urbane modernitet og minner

---

<sup>26</sup> Jf. Vassendens lesning av *Trolldom i lufta* (Vassenden 2012)

<sup>27</sup> *Herdsla* (1924) refereres heretter til som (*H*:) etterfulgt av sidetall i den løpende teksten.

<sup>28</sup> «Bloddrope-trall» (Uppdal 1919: 195)

<sup>29</sup> Uppdal utforsker dette motivet flere steder i *Altarelden* kanskje særlig i «Villdyr-messa» (Uppdal 1920: 107) Her finnes det muligens også et romantisk forbilde i William Blakes «The Tyger» ((2007) [1794]: 113)

dikteren på hvor han befinner seg: «Han bannar med eitt. – Kva? Kvepp ho. – Berre liklukta, ho for framum. Liklukta fraa byen. Gina forstaar. Ein sterk parfyme fraa eit selskap framum.»(ibid.). En viss menneske- eller modernitetsforakt kommer her til syne, men blir ikke toneangivende for resten av romanen. Poenget her er oppvurdering av det instinktive og positivt dyriske, og Uppdal lar Rambern selv slippe til med en betraktning om at Gina for ham helst bør lukte: «Dyrisk! Friskt.» (ibid.). Før kapitlet avrundes symbolsk ved at Rambern «værer» kattaktig mot himmelen og konstaterer at lufta er «eimtung» og god å tenke i.

Uppdals betoning av det instinktive og dyriske hos Rambern virker å stå i dialog med en variant av en tidlig-nietzscheansk tanke om et dyrisk-dionysisk potensiale i mennesket som forutsetter villskap, rus og overskridelse som en nøkkel til den kunstneriske erfaring. Samtidig vitner vektleggingen av den instinktive og harmoniske forbindelsen mellom Rambern og naturomgivelsene også om en mer esoterisk holdning til omgivelsene. Audun Rambern synes langt på vei å tangere Henri Bergsons tanke om en grunnleggende todeling av menneskets epistemologiske forutsetninger<sup>30</sup>. For Bergson ligger det menneskelige erkjennelsespotensiale henholdsvis i vår *intelligens* og i vårt *instinkt*: «intelligensen, i vad den har medfött, är kunskap om *en form*, instinkten innebär kunskap om *ett innehåll*.» (Bergson 1911: 138)<sup>31</sup>. For Bergson finnes svarene på mange av livets uløste mysterier i instinktet: «Instinkt är sympati. Kunde denna sympati utviga sitt föremål och tillika reflektera över sig själv, skulle den ge oss nyckeln till de vitala operationerna – liksom intelligensen, när den rest sig och fått utveckling, inviger oss i materien.» (Bergson 1911: 164). Intelligensen er menneskets hovedkilde til viten om verden omkring oss, men vi forsøker etter Bergsons mening fånyttens å abstrahere bort vår grunnleggende *individuelle* og dyrisk instinktive måte å orientere oss i verden på. Slik sett vil vi ved hjelp av den rene intelligens aldri kunne gi en fullkommen fremstilling av hva det vil si å være menneske. Bergsons løsning på dette estetisk-filosofiske problemet, er å innføre *intuisjonen* som en mellomkategori, en syntese av intelligens og instinkt, som gjør det mulig (for enkelte av oss) å gripe instinktive sannheter og artikulere dem i kunst:

Vårt öga iakttar den levande varelsens drag, men ställda brevid varandra och inte organiserade innbördes. Livets avsikt, den enkla rörelse som korsar alla upprädagna linjer och knyter dem samman med varandra, ger dem innebörd, den förmår inntelligensen aldrig

<sup>30</sup> Uppdals kjennskap til den svenske oversettelsen av Bergsons *Den skapande utvecklingen* (1911) er sannsynliggjort av Bye (2010: 131)

<sup>31</sup> For å videre understreke vesensforskjellen mellom disse to formene for kunnskap, bruker Bergson følgende slagordspregede formulering: «Det finns saker, som endast intelligensen är i stånd att söka, men som den av sig själv aldrig skall finna. Dessa saker skulle instinkten ensam vara i stånd att finna; men den kommer aldrig att söka dem.» (Bergson 1911: 141)

fatta. Det är denna avsikt som konstären åsyftar att åter fanga genom att tränga in i föremålets inre med ett salgs sympari, genom att, uppbyggande all sin intuisjon, lyfta bort den bom rummet faller mellan honom och modellen. Det är visserligen sant att denna estetiska intuition, liksom för övrigt den ytre iakttagelsen, blott är i stånd att gripa det individuella. (Bergson 1911: 164)

Dette stemmer godt med Ramberns livsholdning. Han representerer ikke noe Aristotelisk, mimetisk kunstsyn, men er en kunstner som setter *innhold* fremfor *form*. Ramberns dyd er hans tilgang på den instinktive kunnskapen, som han filtrerer gjennom sitt «trøyte diktarblik» (H: 26). Han kan trenge inn i naturstemninger og ruller og skildrer dem innenfra. Sammen med «rytmen» er det denne *intuitive* egenskapen som skiller Rambern fra maleren Bruun. Det er også denne kunstnerdyden Rambern dyrker i seg selv, etter hvert på en destruktiv, nærmest avgudslignende måte.

Det dyriske motivet gjentar seg i kapitlet «Møtet med frøken Enoksen», som innledes med at fortelleren gjør en lignende naturrefleksjon som den ovenfornevnte, der den moderne byens park-natur nedvurderes, på grunnlag av sin mangel på «villskap» (H: 37). Rambern og Gina er på spasertur i disse pastorale omgivelsene da de igjen møter maleren Bruun. Denne gangen i følge med malermodellen frøken Enoksen. Den umiddelbare erotiske dragningen som skildres mellom Rambern og frøken Enoksen, knyttes i denne passasjen til at de begge besitter denne positive formen for villskap. Igjen blir denne udefinerte instinktive egenskapen i fortsettelsen knyttet til den kunstneriske inspirasjonen og Ramberns evner. Maleren klager over at han ikke finner inspirerende motiver å male, noe Rambern bryskt avfeier, samtidig som det utspiller seg en makaber scene på svanedammen. En svane forsvarete ungene sine, som trues av en hund, ved å dra hunden ut på dammen og drukne den. Bruun synes heller ikke dette er et særlig høyverdig eller passende motiv: «Han lagar ikkje illustrasjonar.» (H: 40). Da protesterer Rambern kraftig, og bruker sin intuitive dikterevne til å trenge inn i scenen foran dem og estetisere den: «Hunden ligg klissen som eit ufjelgt kadaver, og daskar mot bradden. Medan mordaren ror stolteleg burt vatnet, og buktar den lange kvite hals med det svarte hornnebb. Og dukkar, og set dei svarte skinn-symjeføter i veret.» (H: 40). Rambern produserer nærmest en spontan ekfrase til det de nettopp har vært vitne til. Kunstsymbolet svanen triumferer over det lille stakkarslige livet; hundekroppen og den sørgende eieren ved dammens bredd. Sitatet synes også å sortere livet ut fra språklige kategorier. Hundekroppen omtales i naturalistisk lavstil, mens svanens eleganse og suverenitet også reflekteres i språket. Ramberns beskrivelse møtes med jubel fra frøken Enoksen og intensiteten i den erotiske spenningen mellom dem øker. Rambern triumferer, og etter at han tidligere har slått fast at kunsten er en «kongetiger» (H: 39), avsluttes kapitlet med at han kommer med følgende

bemerkning til Bruun: «-Miss ikkje rovdycet i deg daa, Bruun! aatvarar Rambern, i det han gaar. Kunsten er eit rovdycr. Og dycr som rovdycet, naar det blir for skikkeleg.» (H: 41). Rovdyrinstinkt og evnen til overskridelse settes her opp som to av kunstens viktigste vilkår og knyttes igjen sammen med flere positive egenskaper som vitalitet og potens. Ramberns kunstsyn er utpreget maskulint, flere steder også misogynistisk. I enkelte partier av romanen knytter han seg kanskje mest av alt mot den nietzscheanske vilje til makt og en nokså nådeløs kunstnerisk darwinisme, selv om det naturnære og positivt intuitive ved det dyriske også vektlegges.

Ramberns dyriske sider er uansett skildret i tydelig positive ordelag og peker mot en form for urkraft, knyttet til hans kunstneriske potensiale og hans geni. I denne delen av romanen ligger dette potensialet mest latent, men er et varsku om de overskridende episodene som etter hvert skal bli Ramberns kunstneriske styrkeprøve, og romanens sentrum. Ved å forene tankegodset til Nietzsche og Bergson, to av de mest sentrale vitalistiske filosofene tidlig i romanen, befester dikterfiguren i *Dansen gjennom skuggeheimen* langt på vei det idéprogrammet som har vært gjennomgående i flere av de tidligere bøkene i serien. Rambern knyttes sammen med de andre rallarskikkelsene i romansyklusen gjennom dette livsoverskuddet som er et definerende karaktertrekk for de fleste av Uppdals helter,<sup>32</sup> og binder slik sett *Herdsla* sammen med resten av *Dansen*-serien.

#### 4.1.2 Flere genimarkører: «Opalglitringa» og speilet

Men det er ikke dyriskheten alene som varsler oss om Ramberns spesielle evner og plass i fortellingen. Uppdal utstyrer ham nemlig med flere genimarkører som en finner igjen i Uppdals lyrikk. I et tekststed der Tørber Landsem og Rambern fordypet seg i samtale om rallarstanden og arbeiderklassens fremtid, kommer de med en kollektiv spådom om Ramberns rolle i den nye verdensorden de begge drømmer om:

–Du er diktar og spegel, høyrer eg.  
–Seg meg, du Audun? Spør han med eitt. Kven er vi? Er vi? Eller held vi paa og blir?  
Daa gjør det fram som ei opalglitring i det trøyte graa bliket hans Audun Rambern:  
–Um vi er? Vi er som paa ei gjennomreise kvar dag, vike etter vike, maaned etter maaned,  
aar etter aar. Kva i mot? Kven veit det? Eg prøver finne det ut. Eg vil skildre ferda mot – ja  
kva mot?  
Mot glitretind kanskje. (H: 27)

Her knyttes Rambern til to sentrale metaforer, speilet og den glitrende opalen. «Opalglitringa» i Ramberns øyne kan i forbifarten virke som en grei og tilfeldig metafor for dikterens

---

<sup>32</sup> Eksempler på denne typen vitalistiske helter hos Uppdal kan være Ølløv Skjølløgrinn i *Trolldom i lufta*, «Suliskongen» i *Kongen*, eller Arnfinn Landsem i *Stigeren*.

glitrende intelligens og skimrende sjel, men Uppdals lyriske produksjon tatt i betraktning, kan en knytte opalen og glitringa til en utstrakt krystallsymbolikk<sup>33</sup> som er sentral i flere av Uppdals dikt. I «Hundrad-tusunaar i ein minut», et av hans mest kjente dikt fra samlingen *Altarelden* (1920), er den samme typen «glitring» et viktig symbol på forbindelsen det lyriske jeget har til en dinosaurbebodd oldtid som han neppe kan kjenne, men likevel har tilgang til gjennom et lyrisk dykk inn i sin egen sjel<sup>34</sup>. En prehistorisk periode med dinosaurer og veldige bregner er et viktig sted i dikterens indre hvor: «Det raudgrøne skinet fraa blodsjøen/lyste/i den glitrande skollheite sjela til villdyra,» (Uppdal 1920: 115). Den indre verden er vill, mektig og ukontrollert, og «glitringa» i villdyrenes sjel er noe av det råstoffet som dikteren har tilgang på i sitt arbeid, og som han omformer til det edleste av alle materialer, diamanten. Diamanten eller krystallen blir i Uppdals metaforikk et symbol på det fullkomne kunstverket som har blitt til under enormt sjelelig trykk i dikterens indre. Det at Rambern i dette sitatet har denne glitringa i øynene, vitner igjen om det latente geniet, som er i ferd med å akkumulere det massive indre trykket som er nødvendig for at han skal bli i stand til å skape et fullgodt kunstverk. Krystalliseringsmetaforen overlapper i denne sammenhengen med den herdingsmetaforen som Uppdal har valgt til tittel for romanen. *Herdsla*-metaforikken spiller nettopp på en lignende herdings og foredlingsprosess i kunstnersjelen, der omdanningen fra råstoff til ferdig produkt også avhenger av en glødende varme. «Opalglitringa» i Ramberns øyne er på denne måten både knyttet hans indre villdyr og til «herdsla». Genimetaforikken bygger seg opp som et sammenfiltret kompleks, der lyrikken er en viktig intertekst. I Uppdals evige revisjon av sitt forfatterskap, peker disse metaforene både fremover mot *Kulten* og *Jotunbrunnen* og bakover mot *Altarelden*.

Mens «opalglitringa» er en metafor som først og fremst knytter an til en utvikling internt i Uppdals forfatterskap, hører dikterspeilet til en mer universell kunstmetaforikk. Den amerikanske litteraturkritikeren M.H. Abrams viser i sin klassiske studie *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953) hvordan speilmetaforen helt frem til romantikken fungerer som et viktig ledd i tradisjonens forståelse av diktningens vesen. Abrams påpeker hvordan «speilet» slekter på det Aristoteliske *mimesis*-begrepet, og hvordan kunsten helt frem mot 1750 hovedsakelig ble sett på som en imitasjon av en naturgitt skjønnhet (Abrams 1953: 32). Med romantikken omkalfatres dette synet totalt og avløses av

---

<sup>33</sup> Jf. også «Krystallen» i *Jotunbrunnen*

<sup>34</sup> Igjen dukker det hos Uppdal opp en parallell til Bergsons tanke om at kunstneren i sin *sympati* med alt levende er i stand til å transcendere avstanden mellom seg selv og det fokaliserste kunstobjektet. Hos Uppdal gjelder dette også for alt som *har* levd, det lyriske jeget overskrider dermed også tiden.

et idéprogram som heller ser på kunsten som et produkt av subjektets transcendens og et uttrykk for kunstnerens, særlig dikterens, ekspressive sjelsliv. Speilmetaforen overlever imidlertid, men meningsinnholdet forskyves. Abrams siterer fra Percy Shelleys essay «A Defence of Poetry» og aksentuerer slik forandringen i speilets analogi: «A poem is the very image of life expressed in its eternal truth [...] A story of particular facts is as a mirror which obscures and distorts that which should be beautiful: poetry is a mirror which makes beautiful what is distorted.» (Shelley 1932 [1821]: 128). I *Herdsla* er speilmetaforen langt på vei gjennomført i Shelleys ånd. Rambern er dikterspeilet. Hans verk beskrives som en rå, men vakker refleksjon av en verden i kaos. Speilet fungerer i *Herdsla* som et nødvendig metaforisk supplement til dikterens intuitive evne til å trenge inn i materien og skildre den innenfra. Ramberns litterære geni springer ut fra en evne til å *se* og anerkjenne det estetiske potensialet i situasjoner som andre overser. Om vi følger romanens logikk, er det denne syntesen av blikket og intuisjonen som gjør ham spesielt kvalifisert til å fortelle rallarens historie.

I én passasje er denne syntesen spesielt tydelig. Rambern er ute i bynatten og blir plutselig overveldet av inntrykk. Han dykker ned i «bysjela» som han uttrykker i et ekspresjonistisk ordbilde malt med kraftige penselstrøk og mørke farger:

I det Rambern skal stige fraa plassen og ned mot fortoget og skraa over gata, vender han seg. Og glytter upp. Mot den raudlege ljoske fraa reklameblenka over hustaka. Dei raude eldskrifter tender seg og sloknar og tender seg att.

I Rambern gjer alt liksom eit tverrbyks, og dukkar ned under byoverflata, og ned i sjela til byen.

Slik fornem han bysjela: Han er i henne. Og ho i han.

Han stoggar og staar, med ein foten over fortøgkanten.

Ljosken fraa reklameskilta blør ut over plassen. Regner ut over. Skyljer liksom fortynna blod ned etter nakne blaasvarte tre, og over den snødekte park med dei blaalege ljøs-vegar som tek mot straaleane frå bogelampene.

Det blaalege ljoske fraa lampune og den raudlege fraa eldskriftene mengjer seg. Og i skinet tek mur gaardane noko oksydert blaabrunt over seg. Og nysnøen ei graalilla patina-hinne. (*H*: 165)

Hyllesten av den ville naturen er her erstattet av en hyllest til den neonskimrende bynatten. Modernitetsforakten som gjør seg gjeldende tidlig i romanen er med andre ord et angrep på det spesifikt menneskelige. Den nesten folketomme byen har en dunkel estetisk kvalitet som Rambern kan sette pris på. Når trikken etter hvert nærmer seg, reflekterer også Rambern det lydlige i bybildet. Han beskriver modernitetens sang: «Kneprande staalsong i lufta fraa baae leider. Nærmar og nærmar kvarandre. Og høgare. Staalsongane møtest og gaar i eitt. Og fer framum kvarandre, og skiljest. Og blir burte. Som gaar songen inn i murveggene.» (*H*: 165). Sanseintrykkene og byens symfoni blir overdøvende, og Rambern strekker ut øyeblikket for å fange stemningen. Dette tekststedet kan langt på vei tjene som eksempel på en tendens som



er gjeldende i romanen. I enkelte passasjer stopper fortellingen opp, og landskaps og scenebeskrivelsene overtar, enten skildret av fortelleren eller gjennom Rambern. Om fortelleren har ordet, er Rambern likevel ofte alene til stede i scenen, og det kan være vanskelig å avgjøre om en har å gjøre med fri indirekte stil eller om fortelleren gjengir disse stemningene indirekte (*H*: 101). Disse tekststedene har ofte prosalyriske kvaliteter, og denne tendensen leser jeg som et forsøk på å bygge opp under den latente påstanden om Ramberns geni. Gjennom å vise frem at Rambern i sine stille stunder er gjennomsyret av en grunnleggende lyrisk virkelighetsoppfatning, får fortelleren frem hvordan han skiller seg fundamentalt fra det øvrige karaktergalleriet.

Speilmetaforen følger også Rambern-linja i romanen på et rent episk, fortellerteknisk plan, ved at Rambern speiler den storpolitiske situasjonen i verden. Dikteren introduseres som en harmonisk innstilt karakter, men med kime til voldsomhet, og det konstrueres en slags «stille-før-stormen» stemning i fortellingen om ham. «Stormen» bryter passende nok ut samtidig med at første verdenskrig tar til, og romanen blir i økende grad fragmentarisk etter som krigen og Ramberns overskridende perioder raser og raserer. Ved romanens slutt er krigen over, og Rambern har fullført sitt litterære verk. Tilbake ligger et Europa i ruiner, et knust samfunnsspeil og et håp om en ny og bedre tid.

#### **4.1.3 «Banda slitnar»: Inn i overskridelsen**

Romanens første del er for Rambern i stor grad preget av en akkumulasjon av positive egenskaper, som direkte eller indirekte kan knyttes til diktergjerningen, men det ligger også implisitt en forberedelse av en apologi i denne fasen av romanen. Så lenge Ramberns potensiale for overskridelse bare er signalisert, ikke realisert, fungerer han langt på vei både som familiemann og forfatter på samme tid. Det er like fullt klart at dette positive potensialet ikke kan stå ubrukt, og Rambern må før eller senere inn i «herdsla», inn i en mørkere og villere verden.

I denne utviklingslinja er kapittelet «Banda slitnar» et tydelig vannskille. Romanen kan for Ramberns del, deles inn i et før og et etter han har slitt av «banda». «Banda» kan leses både som båndene mellom ham og familien, det borgerlige samfunn og rasjonaliteten. Med andre ord båndene til et liv innenfor normale konvensjoner. Når disse først er brutt, er det ingen vei tilbake for Rambern. Da er eneste vei til frelse og ut av «herdsla», å fullføre verket han har gitt seg i kast med. Kapittelet kommer om lag en tredjedel ut i romanen og skildrer hvordan Rambern har den første av flere episoder der han realiserer det overskridende potensialet som har blitt annonsert tidligere i fortellingen. Rambern lar de irrasjonelle strømningene i sinnet ta

kontroll over ham, i et forsøk på å finne inspirasjon til å drive romanprosjektet *Ut av myrkret* videre. Rastløsheten griper ham, i det han driver rundt i leiligheten sin, martret av skrivesperre. Og i en skildring dominert av en indre monolog som nok en gang grenser til det prosalyriske, skisserer fortelleren det som blir et hovedanliggende for resten av romanen: Audun Ramberns forhold til sitt forfatterskap, familien og inspirasjonen.

Ramberns sinnsstemning blir skildret over tre sider, der han intenst lengter inn i sin egen romanverden, som han treffende nok kaller for «myrkret». «Myrkret» blir et faktisk sted i Ramberns virkelighetsoppfatning som han kan reise inn til, hvor han boltrer seg; utøylet, uhemmet og med gudestatus: «Han byggjer og skapar ei eiga verd. Og der livnar menneska fram, og blir levande for han. Kjøtt og blod. Han høyrer dei andar og dreg pusten, og tøler med sitt. Han er guden deira og forsvararen.» (H: 77). Det uklare skillet mellom denne tankeverden og den virkelige, understrekes av de taktile markørene fortelleren gjør bruk av. Rambern *hører* rallarene, han føler dem og er gud over dem<sup>35</sup>. Avstanden mellom Rambern og hans poetiske råstoff opphører. Dette mønsteret forsterkes utover i romanen, men introduseres her, og kan leses som det første dykket inn i en tilstand ikke ulik den antikke *furor poeticus*. Dikteren oppsøker aktivt rus og situasjoner som lar ham forsvinne inn i forestillingen. I fortsettelsen blir det enda tydeligere hvordan Rambern distanserer omverdenen i det han vender seg innover på jakt etter den litterære inspirasjon:

Og mot ruta piskar regnet.  
Det òg dreg Audun. Regnet er vaatt, og kald-raatt. Og minner um det myrker han arbeider i.  
Eg vil heim til rallarane mine! Eg vil vera i lag med rallarane mine! Dykk høyrer eg til! Dykk elskar eg! Eg er dykkar gud og slave.  
Han skjek seg. Som slit han band.  
Nokon Prometheus blir eg ikkje. Eg kjem til aa slite alle band, um nokon bind meg.  
Ingen faar lov til aa skilje meg fraa rallarane mine! Nei ingen. Ikkje ho Gina heller. Rallarane i diktinga mi eig meg. Ikkje ho Gina. Rallarane ropar til meg, eg skal løyse dei ut i dagen. So dei kan faa sjaa ljøset. Og alle kan sjaa paa deg. Faa sjaa so væne og friske dei er, i den kneggjande villskapen deira.  
Han skjek seg att. Som slit han nye band.  
Eg maa ut! Høyre røyster kring meg! Røyster so mange at det blir til ein orkan kring meg.  
Eg maa! For rallarane i meg ropar òg paa aa faa svala seg. Dei karane trivst ikkje rett lenge i stovelufta.

Ramberns ekspressive tankestrøm tar her over fortellingen. Henvendt til sine indre rallarer sliter han seg løs fra konformitetens tøyler og vokser seg større og overskrider det vanlige menneske. Han blir skapelsesguden i sin litterære verden. Rambern oppleves ufiltret og minst like «kneggjande» vill som rallarene han skriver om. Dette er Ramberns *furor poeticus*, hans

---

<sup>35</sup> Gud i en olympisk eller norrøn mytologisk forstand, snarere enn en Jødisk-Kristen allmektig Fader.

*hamreme*, hvor skapertrangen blir en irrasjonell besettelse. Rallarene roper, og Rambern reagerer rent fysisk. Han rister og skjelver. Inn i dette mørket må han og igjennom. Han kan ikke snu. Mørket er et fuktig sted der orkanen raser, et skapelsesinferno, en ursuppe. Ikke ulik den skapelsesberetningen Rambern formidler i prosadiktet «Songen um rallaren» noen kapitler tidligere. Men «mørket» er også et fuktig sted på andre måter. Rallarene som roper på Rambern vil ha ham ut, ut i natten og ut i rusen.

I sitatet over er det tydelig at Rambern i stor grad identifiserer seg med de rallarskikkelsene som er hans litterære konstruksjoner, og at han dyrker en form for adferd som i hans øyne overskrider selv en av kulturhistoriens store opprørsskikkelser, titanen Prometevs<sup>36</sup> <sup>37</sup>. Ramberns mål er her å komme i nærmere forbindelse med de delene av sinnet som er kompatible med den «rallarheten» han har konstruert. Samtidig som han omtaler seg selv som rallarenes «gud», er det en tvetydighet knyttet til denne posisjonen. Han er også en fange av denne fantasiverdenen og er bundet til den på en måte han selv ikke kan kontrollere. De jordiske båndene Rambern sliter av, erstattes av nye bånd, som bare kan brytes hvis han fullfører *Ut av myrkret*. En kan se for seg at Rambern her driver med en form for litterær «self fashioning». Dikteren forsøker simultant å skrive seg mer lik sine litterære rallarer, for å kunne beskrive dem bedre, samtidig som han utad forsøker å befeste sin posisjon som de *jordiske* rallarenes egen forfatter. Ramberns selvforståelse som dikter er sterk. Måten han nærmest frivillig lar seg fange av og i sin egen romanverden, kan ses på som en strategi han bruker for å teste sin mentale og litterære kapasitet. Dette gjør han i troen på at det krystalliserte mesterverket vil åpenbare seg, hvis han bare kan tåle det mentale trykket en slik fortapelse medfører.

Stephen Greenblatts formulering av «self-fashioning» som litterært begrep klinger her godt sammen med den aktiviteten Rambern bedriver i *Herdsla*:

[I]t functions without regard for a sharp distinction between literature and social life. It invariably crosses the boundaries between the creation of literary characters, the shaping of one's own identity, the experience of being molded by forces outside one's control, the attempt to fashion other selves (Greenblatt 1980: 3)

Dette må kunne sies å være dekkende for måten Rambern lar litteratur og liv flyte sammen på. Hans uklare skille mellom litteratur og realitet kan på den ene siden ses på som en form for

---

<sup>36</sup> Igjen er Percy Shelley leverandør av en nærliggende intertekst. I hans lyriske drama *Prometheus Unbound* (1820) frigjøres titanen Prometevs fra de bånd som gudene har holdt ham fanget med.

<sup>37</sup> Denne sammenligningen har i ettertid blitt brukt om Uppdal selv. Eirik Bjerck Hagen tenker seg: «Uppdal som en slags poesiens titan, en Prometevs like hjemme (og like *fremmed*) i menneskenes verden som i gudenes» (Hagen 2007: 29)

irrasjonell tilstand, i slekt med galskap og vrangforestillinger. På samme tid kan dette også betraktes som en til dels bevisst strategi, der Rambern i prosessen med å komme nærmere de rallartypene han dikter frem, oppsøker denne gråsonen med mål om å hente ut litterær gevinst. Allerede tidlig i skriveprosessen blir Rambern, med Greenblatts ord, overveldet av krefter han ikke fullt ut kan kontrollere. Denne bevegelsen er igjen med på å forme Ramberns selvforståelse og styrker hans altoverskyggende trang til å vinne frem som genierklært dikter. Gjennom å tillegge seg bestemte egenskaper og å oppføre seg som en rallarkledd refleksjon av den romantiske inspirerte genimytten, forsøker Rambern å realisere seg selv som en modernisert versjon av denne mytologien.

Rambern er selv (i hvert fall delvis) bevisst denne bevegelsen, og etter hvert som privatlivet hans går i oppløsning, når han i økende grad blir revet med av «forces outside one's control», reflekterer han også over retningen livet hans tar som følge av denne iscenesettelsen. I samtale med Landsem går Rambern inn i en refleksjon over prosjektet sitt: «Eg lever i arbeidet, eg. Naar eg har trøytt meg ut, lyt eg ut. Eg maa høyre soll av mannamaal kring meg. Og maa staa til knes, midt i menneskelivet. Helst skulde eg so langt ut, at berre hovudet var over, og eg laag som paa sym. Men daa skræmde eg vitet or ho Gina.» (H: 91). Strategien er å vasse ut i livet selv, oppsøke intense sanseinntrykk og følelser, samtidig som dette omarbeides til litteratur i hjemmet, der den forsømte familien også skaper et følelsesmessig trykk på dikteren. Ønsket om å gi fra seg kontrollen over sin egen situasjon og bare la seg drive med en strøm av inntrykk, for så å mestre eller temme denne livsstrømmen i skrift, kan kanskje være et omriss av Ramberns litterære program.

I sin doktorgradsavhandling om Uppdals samtidige, Olav Nygard, skriver Eirik Vassenden om selvforming og kristusimitasjon i Nygards tredje diktsamling *Kvæde* (1915). Her er Vassenden inne på Nygards bruk av mytisk stoff i dikterens selv-formingsprosess, på en måte som kan minne om Ramberns fremferd i *Herdsla*: «Heltekarakterene er ikke bare heroiske markører i det traderte mytestoffet, de er også skikkelser jeget låner i sin selv-forming.» (Vassenden 2007: 143). En slik karakteristikk vil også være en treffende observasjon i lesningen av *Herdsla*. Både Rambern og Landsem bruker flere ulike mytiske kategorier i sin selv-forming og –forståelse. I hovedsak knytter de an til norrøn mytologi og høvdingetenkning, som igjen står i forbindelse med en trøndersk forestilling om storbondeætten som en bærende linje i historien og samfunnet<sup>38</sup>. Den skjulte, nedarvede visdommen til denne «ættelinjen», har begge heltene i denne romanen en underlig intuitiv

---

<sup>38</sup> Jf. Bye (2010: 175, 515)

tilgang på, noe som forklares gjennom et nasjonalmytisk historiesyn. Dette, ispedd flere hentydninger til antikk mytetradisjon, samt en dragning mot en *Imitatio Christi*-positur både hos Rambern og Landsem, gjør at mytestoffet som tar del i karakterenes selvformingsprosjekter er mangefasettert og komplekst. Rambern knytter seg også som vist til den romantiske tradisjonen og diktergeniet.

Summen av alt mytestoffet gjør dette til et kjernepunkt i lesningen av romanen. Romanpersonenes selvformingsprosjekter, og Uppdals ditto, er i stor grad styrt av mytiske forestillinger som karakterene søker forbindelse med, og dette er igjen drevet av en oppvurdering av irrasjonalitet og overskridelse som en kilde til innsikt. Ved første øyekast fortøner derfor både Landsem og Rambern seg som to nokså forrykte personligheter, men nøkkelen til å forstå denne romanens kompliserte logikk ligger i denne aksen som binder sammen selvframstilling, mytestoff og det irrasjonelle. Ramberns egen konstruksjon rallarmyten, er en sammensetning av disse størrelsene, og Ramberns hovedprosjekt i romanen er å realisere denne myten i romanform, koste hva det koste vil.

#### *Uppdal inn i verket?*

Ved å legge vekt på den verksinterne selvframstillingen som Rambern driver med i *Herdsla*, beveger en seg samtidig nærme et litterært problem som er mye diskutert opp mot Uppdals forfatterskap<sup>39</sup>, det uklare forholdet mellom biografi og verk. Uppdal var svært bevisst sin egen forfattermyte, og mye av hans forfatterskap kan sies å bygge opp under en spesiell framstilling av «forfatteren Kristofer Uppdal». Olav H. Hauge skriver i sitt bidrag til boken i anledning Uppdals 100-årsjubileum: «[...] det stod ein gufs av han som frå det isberget han har skildra. For dei unge vart han ståande i eit kolblått morgonland, ein synsk gruvlar, ein myte.» (Hauge 1978: 147). Stein Mehren kommer med følgende formulering i samme bok: «Et strålende jøkel-lys slår opp av alt han har skrevet» (Mehren 1978: 136) I tillegg til at Uppdal har, eller har hatt, en slik mytisk posisjon i offentligheten som Hauge og Mehren beskriver, kan det nevnte intervjuet Uppdal gjorde på 80-årsdagen og det mye omtalte forordet til *Herdsla*, tjene som eksempler på at Uppdal også går aktivt inn i diskursen rundt forvaltningen av sin egen litterære arv. Den evige revisjonen av utgitte verk og den gradvise utviklingen av en egen arkaisk skriftnorm i forfatterskapets senere del<sup>40</sup>, støtter også opp under påstanden om Uppdal som en svært selvbevisst dikter. Denne selvbevisstheten, kombinert med en hang til å bruke eget liv som inspirasjon for sine prosaverk, kompliserer

---

<sup>39</sup> Jf. Bye (2010: 307), Dalgard (1981) og Nødtvedt (2012: 49)

<sup>40</sup> Jf. Vassenden (2012: 241)

forholdet mellom liv og verk ytterligere. For *Herdslas* del er det tydelig at samtidskritikken langt på vei leser romanen selvbiografisk, noe også flere av litteraturhistorikere gjør senere. Arild Bye bruker til og med *Herdsla* som et viktig kildedokument for å kartlegge Uppdals følelsesliv midt på 20-tallet (Bye 2010: 478). Disse leser Audun Rambern som Uppdals alter-ego og inntar en tradisjonalistisk posisjon, der forbindelsen mellom forfatter og verk står i et en-til-en forhold. Romanen *er* Uppdals selvbiografi i forkledning. Som jeg har vært inne på, har denne nærheten i tid og tematikk til Uppdals mentale sammenbrudd i 1926, muligens vært med på å dementere *Herdsla* som romanverk, i ren berøringsangst.

I sin masteroppgave kommer Erlend O. Nødtvedt med et forsøk på en oppklaring av dette forholdet, lest opp mot Uppdals *Kulten*. Disse refleksjonene kan fungere som grunnlaget for en lignende diskusjon av *Herdsla*. Nødtvedt argumenterer ut fra et resepsjonsetetisk grunnlag, for at Uppdal tematiserer seg selv og sitt liv i så stor grad at det blir en størrelse leseren ikke kan ignorere, men må oppsøke, i møtet med verkets mer utfordrende sider: «Lesere som ikke kjenner til Uppdals biografi, vil også trolig måtte søke mot forfattersubjektet, fordi bevegelsen i verket peker så tydelig mot opphavsmannen, i tråd med det romantiske dikteretos som etableres» (Nødtvedt 2012: 47). Nå er ikke *Herdsla* like utilgjengelig, verken i form eller språkdrakt, som *Kulten*, men den står på likevel i en mellomposisjon i forfatterskapet. Uppdal er allerede i 1924 på vei bort fra å oppholde seg som arbeiderforfatter og er på vei inn i det «gruvlarslottet»<sup>41</sup>, der han metaforisk sett holder til de siste drøyt 30 årene av sitt liv. Skikkelsene «Kulten» og «Audun Rambern», de respektive hovedpersonene i disse to verkene, skiller seg likevel vesentlig fra hverandre på en måte som påvirker Uppdals eget nærvær i tekstene. Forholdet mellom «Kulten» og fortellerinstansen er som Nødtvedt viser, uavklart, og bidrar til at leseren søker møt verkets opphavsmann i håp om oppklaring (Nødtvedt 2012: 37). I *Herdsla* finnes det også tekststeder der fortellerinstansen er noe uavklart, men i all hovedsak er romanen gjennomført som en tredjepersonsfortelling. Avvikene fra dette hovedmønsteret må en for *Herdslas* vedkommende kunne lese som et bevisst virkemiddel, brukt i de passasjene der Ramberns overskridende tilstand er fokusert.

Med dette i mente kan en kanskje konkludere med at Uppdals person ikke er en like ufravikelig intertekst i en lesning av *Herdsla* som av *Kulten*. Uppdal er tydelig tilstedeværende, både i forordet, med allusjoner til sin egen lyriske produksjon, og gjennom sin biografiske overlapping med hovedpersonen. Slik jeg ser det er *Herdsla* likevel noe *mer*

---

<sup>41</sup> Uppdal bruker dette uttrykket først i *Solbløding* i diktet «Siste drope blod» (Uppdal 1918: 94), senere også i omarbeidet versjon av samme dikt «Einsemd» fra *Altarelden* (Uppdal 1920: 165)

enn bare en tragisk-biografisk fortelling. Ramberns verksinterne forfatterprosjekt og self-fashioning får Uppdal både kommentert sin egen forfattergjerning på et metanivå (om en leser Uppdal inn i Rambern), men han får også sagt noe om forfatteryrket i en allegorisk og poetologisk forstand. Uppdals eget selvformingsprosjekt filtreres gjennom Rambern, hans egen litterære skapning, som besitter de personlige kvaliteter Uppdal har utstyrt ham med. Rambern blir Uppdals idealtipe på en forfatter, komplett med feil og mangler, og han blir en karakter som utforsker mange av de samme mytekategoriene og selvframstillingsteknikkene som Uppdal selv tumler med i store deler av forfatterskapet. To viktige tematikker i dette narrativet er Ramberns forhold til det romantiske idealet som Nødtvedt også nevner, og det bevisste forholdet til den litterære offentligheten, som jeg kommer inn på i det følgende.

#### **4.1.4 Rallarkost for Rambern: Frøken Enoksens rolle**

I fortsettelsen av Ramberns første overskridende episode, beveger han seg ut i bynatten, på jakt etter inspirerende impulser og menneskeliv. Kapitlet «Audun Rambern forar rallarane sine» er holdt i en mer betraktende tone, og er skrevet med lavere intensitet enn det foregående. Her viser Uppdal hvordan Rambern gjenvinner roen og gradvis drikker vekk skrivesperren. I «vinstova» møter han også malermodellen Frøken Enoksen; Ramberns erotiske prosjekt. Etter hvert som mer vin kommer på bordet, og samtalen med frøken Enoksen beveger seg inn i stadig mer flørtende baner, «fører» Rambern sin indre rallarstemme og gjenfinner overskuddet til å skrive videre. Rus, erotikk og overskridelse er alle helt sentrale komponenter i rallarskikkelsen Uppdal har skildret gjennom ti bind. Rallaren er avhengig av denne «kosten» for å opprettholde sitt frihetsprosjekt og sitt opprør, og det er rallaren bak skrivebordet som går aller lengst i dyrkingen av disse kategoriene. Uppdal skildrer Rambern både som geni og rallar, men en rallar som er ute av sitt naturlige habitat. Den frihetsdyrkende rallaren plassert i et borgerlig bymiljø, med kone og barn, gjennomgår en identitetskrise. Skrivningen stopper opp, og han må ut i rusen for å gjenopprette kontakten med det miljøet han skal skildre.

Frøken Enoksen er langt på vei et middel til å oppnå dette. Skildret som en typisk kunstnermuse, erotisk pirrende, tilgjengelig og i kontakt med det kunstneriske, er hun en skarp kontrast til Ramberns kone Gina, som merket av tre fortløpende barnefødsler, ikke lenger er like tilgjengelig eller attraktiv for Rambern. Han forsvarer sin interesse for frøken Enoksen, nok en gang med å peke mot en slags kunstnerisk determinisme. De to er: «To magnetar som vil slaa saman og ikkje sleppe kvarandre meir.» (H: 81). Rambern ser også sine egne mørke sider i frøken Enoksen. Hun er en *femme fatale*, hun ødelegger maleren Bruun

med sitt forhold til Rambern, og Rambern ødelegger sin familie. Den erotiske gnisten mellom dem er en del av det destruktivt overskridende som begge higer etter: «Kva slag djevelskap er ho sett saman av? Er ho onnorleis enn andre kvende? Har ho noko av det same, som han sjølv?» (ibid.). Men kanskje like viktig som denne gjensidige fellesskapsfølelsen mellom Rambern og frøken Enoksen, er det faktum at hun godtar han som det geniet han ser seg selv som. Frøken Enoksen går god for å dyrke Rambern, med alle hans feil og mangler, og fremhever råskapen i ham, kompromissløsheten, som kjernen i det beundringsverdige. Malermodellen tilbyr noe annet enn det Gina gjør. Der Gina er representant for den borgerlige moral og ansvaret Rambern flykter fra, godtar frøken Enoksen Ramberns ville bohemske sider og dyrker dem på en måte som sammenfaller med hans romantisk-tenderte kunstnersyn.

Kunstnerens muse har idehistoriske røtter i det antikke kunstsynet, der hver av de ni klassiske kunstarter var knyttet til hver sin gudommelige muse. I den romantiske tradisjonen brukes musen som betegnelse i videre forstand om en skikkelse eller inspirerende kraft som kan vekke kunstnerens skaperevne til live (Aarseth 1967: 137). Musen omformes da gjerne til et individ med særlig sterk, gjerne erotisk, virkning på kunstneren. I utstillingskatalogen *Rebels and Martyrs – the Image of the Artist in the Nineteenth Century* fra Londons National Gallery, skriver kunsthistorikeren Michael Wilson om musens rolle i den romantiske malertradisjonen på en måte som sammenfaller med måten frøken Enoksen fremstår på:

The women who inhabited the bohemian world of the artist were models, performers and prostitutes – the types who appear so frequently in the works of Degas and Toulouse-Lautrec. Such women were already excluded from respectable society and their role was to provide inspiration and satisfaction for the male artist (who had the advantage of a far higher degree of social mobility). (Wilson 2006: 1)

Det er nettopp en slik funksjon frøken Enoksen har i *Herdsla*. Hun forer Rambern med beundrende kommentarer, og etter hvert også med et seksuelt utløp. Hun er en kvinnelig karakter formet og konstruert etter den mannlige hovedkarakterens behov og passer godt med den romantiske forestillingen om den halvprostituerte modellen som bohemens inspirasjonskilde. Etter en flaske vin og noen hete blikk fra frøken Enoksen er Ramberns inspirasjon tilbake, og han haster hjem for å arbeide videre med romanen sin:

Men no er rallarane framme i hugen hans att. Graadige og hissige. Dei rusar blindt paa. Villar enn nokon gong mest. Han lyt sjaa til aa koma seg heim, og dragse paa dei ei stund. Er beste raada det. For daa dovnar dei vonom fort millom hendene hans. (H: 86)

Kåtskapen i Rambern har fyrt opp de indre rallarene, og de er igjen villige til å samarbeide med sin gud og skaper. Det kan virke som kontakten mellom Rambern og de figurene han



ønsker å skildre litterært, avhenger av at han tar del i deres verden, at han lever ut de impulsene som styrer de rå rallarmenneskene han vil fange i sin kunst.

At Uppdal lar nettopp en aktmodell være Ramberns erotiske interesse, er symptomatisk, ikke bare for Uppdals syn på kunstneren, men også for hans syn på nettopp malerkunsten. Maleren Bruun som er ulykkelig forelsket i og forlovet med frøken Enoksen, skildres som en kunstnertype som mangler nettopp de kvalitetene som gjør Rambern spesiell; råskapen, blikket for det estetiske og evnen til overskridelse. Uppdals forhold til malerkunsten er tvetydig. På den ene siden lar han Audun Ramberns bror, Sjugur, være den kunstneriske rallaren og erotikkens mester i *Dansen gjennom skuggeheimen* (1921), der han maler bildet som har gitt navn til hele romanserien. På den andre siden ser Uppdal seg nødt til å introdusere broren Audun når han skal gi seg i kast med romanseriens siste bok om «geniet». I andre kapittel av *Rebels and Martyrs* skriver den britiske kritikeren Rupert Christiansen om malerkunstens status i det romantiske kunstsynet: «The culture of Revolution and Romanticism which gathered momentum throughout the nineteenth century made even greater claims for the artist. Initially, the Romantics focused on the poet, privileging the word over the image as the most potent element in the crucible.» (Christiansen 2006: 31). Christiansen skriver her om malerkunstens frigjøring fra mesenene og en omveltning i malerkunstens intensjon fra å være en billegjøring av virkeligheten, til å bli et selvstendig uttrykk for kunstnerens indre følelsesliv. Det kan se ut som om Uppdal til dels henger igjen i dette hegelianske<sup>42</sup> paradigmet i synet på malerkunstneren og gir poeten og ordets kunst forrang. Dette overlapper med Thomas Carlyles herosbegrep, der det nettopp er en ordets mann, som innehar potensialet til å overskride det normale og bli en heros verd å dyrke (Carlyle 1888: 70). Skrivingsposisjon som en mer opphøyet kunstart kontra den mer håndverksorienterte billedkunsten synes å være tilstede også i *Herdsla*.

#### 4.1.5 Gina Rambern og tragedien i familien

Den andre fremtredende kvinneskikkelsen i *Herdsla* er Auduns kone, fru Gina Rambern. Hun er fra en velstående familie på Sørlandet og om lag ti år yngre enn dikteren. Nokså tidlig i romanen blir hun gravid, og hennes rolle preges av at hun er bærer av konservative familieverdier. Dette til tross for at hun selv har gjort opprør og brutt med sin egen slekt for å være med Audun. Hun opplyser tidlig om at: «Heime var dei i mot giftarmaalet hennar» (*H*: 22), men slår også deterministisk fast: «Ho maatte fylgje Audun.» (ibid.). Gina Rambern

---

<sup>42</sup> «Den tredje og mest åndelige fremstilling innen den romantiske kunstform, finner vi i poesien. Dens karakteristiske trekk er den makt den har til å ta det sanselige element – som maleriet og musikken har begynt å frigjøre – i forestillingens og åndens tjeneste.» (Hegel 1986: 114)

veksler i starten av romanen mellom å opptre som en inspirasjonskilde<sup>43</sup> for Auduns diktning gjennom romantiske tilbakeblikk på det fattigslige bohémilivet de har ført på bryllupsreise (*H*:18), og å bygge sitt rede som hun innreder med tunge mahognimøbler (*H*: 22). Det blir slik sett tidlig klart at livet med Gina er på vei inn i en etablert fase som er på kollisjonskurs med Audun Ramberns iboende dyriskhet. Rambern ønsker helst at Gina skal speile ham og lukte «Dyrisk! Friskt.» og «lekam» (*H*: 20). Selv om det er denne dyriske magnetismen som har ført dem sammen, skranter samlivet når Audun lever ut sine rallarimpulser nattestid, uten å ta hensyn til familien som Gina forgjeves forsøker å holde over vannet økonomisk.

Audun er selv bevisst på retningen det hele er i ferd med å ta og reflekterer over Ginas situasjon for seg selv: «Inga kvinne skulle gifte seg med ein rallardiktar. Han er ikkje menneske. Han er ein jotun og maa skapa.» (*H*: 78). Rambern ligner seg selv med en jotun, noe mer og villere enn et vanlig menneske. Parallellen til Prometevs-myten dukker opp også her. Skapertangen hans knyttes til det mytiske, voldsomme og skremmende, og Gina står i fare for å forgå hvis disse kreftene får slippe fri. Livet tett på geniet er ikke enkelt, og en lignende formulering finnes i det tidligere siterte nummeret av *Fedraheimen*: «Kona til Carlyle gjev den Raadi til ei Gjente: “kjere, kva du so gjer, gift deg aldri med eit Flogvit”. Dei er nok ikkje fjelge aa vera saman med dagleg.» (*Fedraheimen* 1887 nr 35). Rollen som «flogvittets» kone synes å være umulig også utenfor romanen, geniets totale egoisme og opplevelse av ensomhet kaster lange skygger over samlivet.

Når familielivets forpliktelser tårner seg opp for Gina, tar hun etter hvert merke av det. Uten hjelp fra sin mann, slites hun ut av eneansvaret for å holde familien samlet: «Gina sjølv ser graa og sliten ut. Ho har meir enn fullt upp med heimen og borna. Og kjem seg sjeldan og aldri utum døra. Ho byrjar aa blir nedfor i kleda òg. Og er saa fatigsleg aa sjaa til.» (*H*: 123). Her viser romanen frem en nokså banal maskulin egoisme fra Ramberns side, når Gina ikke lenger er i stand til å følge Auduns stadig villere livsførsel, ofres både hun og barna. Som «genial» kunstner er Audun Rambern avhengig av total frihet og mulighet til utfoldelse, for å kunne fordype seg og, om nødvendig, forgå i kampen for sitt verk. I denne prosessen tar han seg alle mulige friheter og dyrker sine ville sider. Han søker bekreftelse på sin maskulinitet og sine kunstneriske evner gjennom svermeriet med frøken Enoksen, samtidig som han forsømmer sine forpliktelser som far og ektemann i økende grad. Prioritetene fordreies.

---

<sup>43</sup> Rambern-paret i erotisk omfavelse, Audun sier spontant: «No ser eg deg – i meg. Og daa er du nærrast. Daa er det ikkje noko anna til, enn du. Det ein er lukt inn til, ser ein ikkje. Det kjenner ein og nyt ein einast, med attlatne augo. Ein ser han ikkje so mykje, som ein luktar han. Ein har daa angen av sevja um vaaren. Vaarsevja som sig og sveller ut borken og gjer han so ung aa sjaa til, lik han som elskar.» (*H*: 24)

Alkohol og seksuelle utskielser går foran brensel og nye støvler til barna (*H*: 124). Det er på dette punktet Helge Krog rammer hardest i sin kritikk av *Herdsla*: «Vi tror kort sagt ikke paa dikterens geni, og tragedien synker ned til aa bli en sørgelig historie om en forsømmelig familiefar.» (Krog 1924). Krog leser formodentlig Uppdals roman som selvbiografisk på dette punktet, noe det til en viss grad også finnes belegg for<sup>44</sup>. Den biografiske og moralske spekulasjonen over hvor mye av det vanskelige familiestoffet som er hentet fra Uppdals eget liv, er likevel ikke like brennbar nå, over 50 år etter forfatterens død. De prinsipielle og estetiske spørsmålene som ligger implementert i denne fremstillingen trer kanskje klarere frem i dag enn de gjorde for Krog i 1924.

Om Rambern er en aldri så stor kunstner, er han utvilsomt en mislykket ektemann og far. På dette punktet er romanen så satt på spissen at en kan lure på om Uppdal her først og fremst ønsker å vise frem kunstnerens evig dårlige samvittighet, for å alltid sette noe annet før familien. Samtidig runger kravet om at kunsten må komme foran alt gjennom hele teksten. Løsningen Uppdal tilbyr forutsetter langt på vei på at et «vanvit», en irrasjonell brist, må være til stede for at kunstneren skal kunne ignorere sine moralske forpliktelser totalt og oppfylle sin skyld til verket. Det er også styrken til å gjennomføre dette offeret, til å tåle denne sjelelige «herdsla», som eventuelt gjør kunstneren genial eller overmenneskelig. I scenen hvor Ramberns yngste sønn dør, er dette «vanvitet» uttrykt gjennom en påtagelig nummenhet og avstand til alt moralsk ansvar:

Ei kiste med eit barnelik, barnet ligg liksom og smiler. Ei grav til det, at med ei større.  
Audun har faatt eit djupt saar.  
Han græt nokre taarur over grava. Taarune losnar av seg sjølve, og renn ned kinna, som no alt har faatt djupe rukkur.  
So er ikkje det heller meir. Saaret er der i han. Men han faar ikkje lov aa tenkje paa det. Arbeidet ropar paa han, og trugar han. (*H*: 127)

Ramberns innbitthet er grusom. Selv om samvittigheten plager ham og holder ham ansvarlig for sønnens død, er han fast bestemt å klamre seg fast til sitt litterære prosjekt, i troen på at det vil gi ham sjelefred og frihet om han fullfører det. Gina konfronterer ham med det besatte handlingsmønsteret hans: «Du er som ein galen Audun!» (*H*: 128), men Rambern vokser seg stor og uhyggelig som den jotun han tidligere har lignet seg med: «Han ris, skum og dirrande, og krøkjer nakken, og som paa sprang fram mot Gina. –Skal eg daa aldri faa fred! Til helvet! Fram skal eg! –Over grava hans Sjugur òg? –Ja over grava hans! Over alle graver! Um det so skal liggje lik etter meg heile leida!» (ibid.). Ramberns nådeløse posisjon minner om

---

<sup>44</sup> Jf. Bye (2010: 303)

Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, der det i passasjen «Om den skapendes vei» på lignende vis slås fast at medlidenhet ikke ligger for den som vil skape seg selv i kunsten: «Der finnes følelser som ønsker å drepe den ensomme; lykkes det dem ikke, nåvel, så må de selv dø! Men makter du dét, å være morder?» (Nietzsche 2011: 64).

Rambern makter nettopp det. Han gjør seg indirekte til morder, og all medlidenhet og svakhet må ryddes av veien. For at han skal kunne klatre opp på tronen som dikterhøvding, er han nødt til å bygge ned og destruere sin medmenneskelighet (en slags «self-obliteration»), for så å overskride den ved å skape et nytt overmenneskelig selv i den fiktive rallarverden.<sup>45</sup> Det er dette han signaliserer tidligere i romanen der han beskriver sin rolle og forpliktelse i den litterære verden: «Han byggjer og skapar ei eiga verd. Og der livnar menneska fram, og blir levande for han. Kjøt og blod. Han høyrer dei andar og dreg pusten, og tøler med sitt. Han er guden deira og forsvararen.» (H: 77). Men selv om han faktisk makter å ofre alt for å nå sitt mål, overskrider Rambern aldri moralen i nietzscheansk forstand. Den fullkomne seieren han drømmer om er slik sett en umulighet. Rambern er ikke like suveren som Uppdals Isberg som berømt hevder: «Det finst ikkje ondt eller godt, - berre straaleskin» (Uppdal 1920: 158). For Rambern er de moralske kvalene en tung bær. De forkrøpler hans jordiske selv, parallelt med at han forsøker å overvinne moralen i det litterære rallar-universet.

Den katteaktige vitaliteten som er Ramberns adelsmerke i starten av romanen, forandrer også karakter etter hvert som selvutslettelsesprosjektet drives videre, og Rambern beskrives som et ensomt og truet dyr. «Audun Rambern driv einsam gjennom gatune. [...] Han stundar fram. Gaar. Og luter hovudet. Og bøyggen i nakken lyfter akslene og skyv ut ryggen, i ein slags trass.» (H: 161). Rambern skyter rygg. I forsøket på å destruere restene av sitt humanistiske instinkt knytter han seg i økende grad til det dyriske og det mytiske. Han når langt og følelsesmessig blir Rambern bare mer og mer avstumpet. Når den andre sønnen hans dør, nevnes det knapt med en setning: «Vesle Gutorm er òg død no.» (H: 157). Samtidig som den irrasjonelle besettelsen er det som gjør Rambern i stand til å drive det litterære prosjektet sitt videre, er denne positive sidene ved denne drivkraften overskygget av rus, angst og lammelse. Ramberns destruktive handlingsmønster har om ikke annet Nietzsches sympati: «Jeg elsker den som vil skape ut over seg selv og slik går til grunne. – *Slik talte Zarathustra*» (Nietzsche 2011: 65)

---

<sup>45</sup> Her driver Uppdal driver med en form for meta-self-fashioning hvor han beskriver konflikten i sitt eget romanprosjekt, samtidig som han lar Rambern håndtere en parallell utfordring ved å knytte seg til nietzscheanske mytekategorier.

#### 4.1.6 Ginas død, kritikken og ættetanken

Parallelt med familiens undergang fortsetter Ramberns «vanvits»-drevne selvforming og jag etter anerkjennelse og fullendt verk ute i kafénatten. I flere scener møter han ulike størrelser i den litterære offentligheten og prøver å forme kritikernes syn på verket han arbeider med gjennom å fremstå på en mest mulig overlegen og uangripelig måte. Tidlig i romanen sier Rambern: «Det er sant, kritikken var skonsam med meg. So skonsam han nemnde ikkje det som var i boka. Roste det som ikkje var der.» (H: 4)<sup>46</sup>. Dette prøver han å forandre. Første gang han møter kritikerne innleder han en polemikk hvor han gjennom et språk gjennomsyret av dyremetaforikk prøver å fremheve sin vesensforskjellighet fra andre forfattere.

I ei ølkneipe gaar Audun Rambern seg paa ein litterær klikk. Diktaren Alv Salberg faar Rambern til aa setje seg nedpaa. Endaa Rambern har mest hug til aa vere aaleine.

Alv Salberg er noko eldre enn han. Eit bleikt andlet. Og eit saart grin, midt millom intelligens og djup kvide. Lorgnettar og eit skinande blik attum.

Dei to andre er unge litteratar. Hans Ørner, og ein Ugglend. Andletet hans Ørner er òg intelligens og kvide. Men mindre av kvart slag enn hjaa Salberg. Og simplar og graa-ar.

Or andletet hans stig som ei bukkemekring. Bliket, ein bukk mekrar or det. Kring munnvikane, under dei lurvne bartar, ein bukk mekrar. Ja ut av røysta hans mekrar bukken.

Audun Rambern stirer mot Ørner. Og ser bukken i heile han. (H: 162)

Igjen er tendensen til å vurdere kunstnerisk legning og yteevne ut fra fysiske kriterier og trangen til å sortere mennesker i dyriske kategorier til stede. Som i møtet med maleren Bruun blir rent kroppslige attributter avgjørende for Ramberns oppfatning av litteraten Ørner. Her ligger det implisitt et krav fra Rambern om at litteraturen hans må vurderes i henhold til hans metaforiske artstilhørighet. En «bukk» som Ørner kan neppe forstå fullt ut hva «tigeren» Rambern har ment med sitt verk. Dikterne rangeres i en åndelig næringskjede, med den dionysiske, rytmiske tigeren på toppen. I dette tilfellet aksepterer Ørner Ramberns sjargong og kommer med følgende bemerkning når Rambern kritiserer diktningen hans: «Bukken skrattar i meg.» (H: 163). Rambern understreker enda en gang sin ensomme posisjon med sin avskjedskommentar til den «litterære klikken»: «Nei i kveld er eg so langt undan dykk alle. Og de so langt undan meg. Eg går.» (ibid.). Etter dette forsvinner han atter ut i natten og slukes av en lyrisk stemning som viser hvordan hans følelse og fornemmelse av byen og menneskene er stilt inn på et annen, mer ekspresjonistisk frekvens enn kritikernes.

Romanhandlingen gjør deretter et hopp, og vi befinner oss igjen med Rambern på et skjenkested. Her fører en synlig beruset Rambern en merkelig samtale om ætt og slekt med en dikterspire som deler navn med Harald Hårfagres far, Halvdan Svarte. Rambern knytter til seg

---

<sup>46</sup> Dette er ironisk nok en meget treffende karakteristikk av Philip Houms litteraturhistoriske omtale av *Herdsla*. Uppdals

nytt mytestoff, denne gangen norrønt, og forsøker å konsolidere en forbindelse mellom sitt familienavn og en slags trøndersk ætteadel som har blitt antydnet tidligere i romanen: «Rambern var ei storbondeslekt. Dei kunde fylgje henne attover til den graa oldtid.» (H: 22). Dikterspiren blir av andre latterliggjort for sitt mytiske navn: «Dei segjer, eg har gjort om Svartebakken til Svarte.» (H: 167). Men Rambern står frem som autoritetsfigur på området og avfeier all grunn til tvil: «Du heiter Svarte. Svarte er ein gard heime det.» (ibid.). Gjennom å bekrefte guttens historie, styrker Rambern indirekte påstanden om at hans eget opphav er mer edelt enn det først later til. Vi ser her et sterkt behov hos dikteren for å sprengte seg ut av den rallar- og arbeiderdikter-båsen han er blitt plassert i, og gjennom mytestoff knytte seg til noe som oppleves som mer høyverdig. På dette punktet inngår Ramberns fortelling tydelig som en del av Uppdals eget selvformingsprosjekt. Ved å antyde Ramberns «hemmelige adelskap», prøver Uppdal å sannsynliggjøre en lignende forbindelse hos seg selv. Selv om Rambern fremstilles som suveren i situasjonene der ætt blir et tema, signaliseres det gjennom den insisterende suvereniteten en underliggende usikkerhet knyttet til opphav og slekt som også finnes i Uppdals biografi (Bye 2010: 175).

Denne allerede underlige scenen synker etter hvert ned i fyll og beruselse og utvikler seg derfra mot det rent bisarre. Rambern knuser først glasset sitt og ser seg så om etter muligheter til å drive rusen videre: «Han ser seg um etter eit anna glas. Dreg so ein kalosjen av foten og set framfor seg på bordet, og slaar upp i kalosjen av guten si brennevinsflaske.» (H: 168). Rambern og Svarte skåler i sprit og kalosjer. I samme øyeblikk trer Gina Rambern inn i lokalet. Hun bryter sammen idet hun forteller at også Ramberns eldste sønn nå er død. Ramberns personlige tragedie kulminerer her i en scene midt mellom det absurde og det tragikomiske. Vi følger deretter Rambern hjem, hvor han nokså uberørt våker over sin døde sønn. Gina Rambern gråter forbitret og klandrer sin «vanvittige» diktermann, før hun selv brått faller om med et melodramatisk sukk: «Ta sjela mi, Gud fader!» (H: 172). Romanens forteller slår deretter usentimentalt fast: «Fru Gina Rambern er død.» (ibid.). Ramberns påfølgende refleksjon og manglende reaksjon på at hans eldste sønn og kone dør foran øynene på ham, utgjør et kontroversielt punkt i romanen: «Dei to siste falne, etter vegen hans. For veike til aa bli med lenger. Eit siste blik mot dei enno. Innan han sjølv igjen rusar fram vidar den lina han maa fare til ende.» (ibid.). Det er vanskelig å avgjøre om denne passasjen skal leses som et bevis på Ramberns totale vanvittighet, eller om Uppdal her ironiserer over en

form for borgerlig realisme<sup>47</sup>, hvor konen og barnas død ville signalisert fortellingens definitive slutt punkt og en forventning om moralsk dom over Rambern.

Rambers fortelling stopper nemlig ikke her. Det er heller ikke tid til å dvele. Her er døden skildret *en passant*. Den er et hektisk, men nødvendig apropos til romanens krav om at Rambern må gå så langt i sin kunstneriske besettelse at en gjenopprettelse av normaltilstanden er umulig, selv om han skulle greie å fullføre verket sitt. Uppdals mål er ikke å gi en gripende skildring av sorg og familietragedie. Han er opptatt av å utforske Rambers forsøk på å omskape seg til overmenneske, og slik overskride både døden og moralen gjennom kunsten<sup>48</sup>. Familiens død oppleves slik sett mer som et noe påklistret bevis for Rambers offervilje, enn en realistisk skildring av en tragisk menneskeskjebne.

Familietragediens sekundære plass i fortellingen understrekes også ved at Rambern allerede på neste side i romanen er tilbake i den påbegynte kafépolemikken med kritikerkorpset. Denne passasjen er både skildret mer intenst og detaljert enn Gina Rambers død, men med familien borte har det likevel sneket seg inn en grunnleggende tvil hos Rambern:

Han nærmar seg slutten av verket sitt, "Ut av myrkret". Siste bind. Men faar det ikkje til. Det blir ikkje den slutten han skulde havt. Han har faatt tak i noko anna. Det kunde vore bra nok som eit verk for seg sjølv. Men har ikkje større aa gjera med *Ut av myrkret*. (H: 174)

Her er kan en igjen ane Kristofer Uppdals egen stemme og vilje til å forme mottagelsen av *Herdsla* fra innsiden av verket. I kapittelet der Rambern for alvor får gjennomgå av kritikerne, lar fortelleren Rambern komme med dette forbeholdet, som foregriper ett av kritikkens sentrale ankepunkter mot *Herdsla*: verkets svake forbindelse med resten av *Dansen*-serien. Uppdal forsøker først som vi har sett, å imøtegå denne problemstillingen ved å insistere på at romanserien er modellert etter en episk «domkyrkje»-struktur i *Herdslas* forord. Det kan virke som om Uppdal mistenker at dette argumentet alene ikke er en fullt ut overbevisende, og han viser derfor også frem Rambers parallelle tvil på *sitt* verks avslutning. Han forsøker å fravriste kritikerne denne motforestillingen mot romanen, ved å la Rambern få hard medfart i det følgende og vise hvordan de verksinterne kritikerne tar feil.

---

<sup>47</sup> Et argument for at denne dødsscenen signaliserer en mulig ironisk holdning til realistisk litteratur fra Uppdals side, er at Gina Rambern både deler navn og funksjon i fortellingen med Gina Ekdal fra Ibsens *Vildanden* (1884). Hedvigs dramatiske død etterfulgt av stykkets moralske dom representerer en form for borgerlig litteratur som er uinteressant for Uppdal. Han brenner for å skildre det store enkeltindividet. Om *Herdsla* skal omtales i Ibsens ordelag må den i så fall tolkes som Uppdals svar på hva som skjer hvis du tar fra et «overmenneske» alt annet enn livsløgnen.

<sup>48</sup> Jf. Hauge (2001: 216) om Uppdals «Skriket»: «*Tidi* er ikkje til for han, ikkje avstandar heller; døden er ikkje til for han heller.»

Igjen er det «litteratene» Salberg, Ørner og Ugglund som er Ramberns sparringspartnere. Som ved forrige møte, viser det seg en tendens mot å omtale den litterære debatten som en dyrisk kamp for overlevelse. Ramberns tidligere suverene holdning har slått sprekker under presset på ham som har økt ved tapet av familien. Når han uttrykker tvil om sin egen styrke og evne til å fullføre verket sitt, utløser dette et voldsomt og koordinert angrep fra litteratene:

Du har narra oss daa? Du var den einaste som *kunde* skrive det. Vi som kjende deg, trudde paa deg. Vi gledde oss. Til at du skulde gjera det ingen annan hadde gjort før. Og so – so har du øydelagt alt. For deg sjølv og for oss.

Ørner sit og rister i skadeglad braahug:

- Vi skal hogge deg ned Rambern! Ja naar du kjem med slutten. Hogge deg ned! So du ikkje blir verdt noko.

Ugglund tek i med, ungdomleg frek:

-Ja vi skal hogge deg ned!

Fraa andre det same:

-Skal hogge deg ned! Du skal faa!

Og Alv Salberg svarar i med:

-Ja anna fortener du ikkje, Rambern! Du bør hoggast ned! Det du blir. Du haustar som du saadde. Vi som har kjent deg best, har havt ein liten skugg um korleis det var med deg og at du ikkje kunde greide arbeidet. So det kjem ikkje daatt paa oss. Vi er fyrebudd paa det. Og etlar deg herleg juling.

(H: 175)

Kritikerne anerkjenner i sitt angrep Ramberns spesielle status som dikter og gir han moralsk fritak for å ha ofret sin familie i kampen for kunsten, men de står klare til å inndra alle privilegier om han ikke er mann om å fullføre *Ut av myrkret*. Når Ramberns tvil melder seg, er det derfor brutal litterær nedhogst og «herleg juling» som er i vente. Litteratene står i kø for å tukte den ensomme Rambern, og de beskrives som en flokk rovdyr: «Han kjenner seg som i ein ulveflokk. Og sjølv som ein uhorveleg stor kropp. Det ulvane òg ser han er. Dei gjer byks upp etter han, hogg seg fast der dei kan naa til, alle paa ein gong. Over kvarandre og rundt han, alle stader paa kroppen hans. For aa koma til og faa ein jafs av han.» (ibid.). Der kritikerne tidligere ble beskrevet som geitebukker, er de nå omskapt til en flokk ulver. På samme tid farlige og feige i sin samlede jakt på det store enkeltindividet.

Det er interessant at Ramberns «storhet» i dette sitatet er et bilde på hans åndelige skaperevne som springer ut av det rent kroppslige. «Ulveflokken» ser Ramberns store kropp og forsøker fånyttes å rive den i biter. Uppdal har en gjennomgående tendens til å knytte den litterære og kunstneriske kapasitet til kropp like mye som til ånd, og her er han opp mot sitt mest uttalte. I denne passasjen er det nærliggende å tenke på jøtul- og titanmetaforene som har blitt brukt om Rambern tidligere i romanen, men også på Uppdals «Isberget», hvor isbergets kalde kropp, i strid med naturlovene, vokser seg større på sin ferd mot sør (Uppdal 1920: 156). Kanskje er Ramberns opplevelse av seg selv som «ein uhorveleg stor kropp» et bilde på et lignende



naturstridig og trassig selvbedrag, hvor han til tross for sin destruktive adferd, vokser seg stadig større i sitt eget litterære univers. Hvis dette er tilfelle, hviler Ramberns selvformende prosjekt på en form for fornektelse. Mange av handlingene hans går stikk i strid med det normverket som finnes latent i det mytestoffet han knytter seg til tidlig i romanen. Han bryter eksempelvis ned sitt vitale overskudd med alkohol og lar sin egen «ættelinje» dø ut. Likevel er han usårbar så lenge han lever i verket sitt: «For skala kring diktaren, hamen um det som er han, tek i mot. Det innanfor kan framleis arbeide i ro. Ingen ting naar til der.» (*H*: 177) Verket er en beskyttende boble som vil sprekke om skillet mellom litteraturen og livet gjenopprettes. Hva som vil skje med Rambern om han fullfører verket er derfor på dette tidspunkt svært uvisst, men den irrasjonelle måten liv og verk flyter sammen på, leder tankene i retning av en formulering vi finner hos Foucault:

Der finnes ingen galskap uten i kunstverkets siste øyeblikk – dette holder alltid galskapen på avstand, *der kunstverket finnes, eksisterer ingen galskap*, og likevel eksisterer galskapen side om side med kunstverket, siden den innleder tiden for dets sannhet. (Foucault 1961 [2008]: 189)

Som vi senere skal se, blir denne formuleringen treffende for den reaksjonen Rambern får når verket er fullført. Hans mentale tilstand forverrer seg, og Rambern er på vei inn i den totale galskap og sinnsforvirring, før han reddes av en utstrakt hånd fra Tørber Landsem. Rambern må imidlertid først gjennom sin siste styrkeprøve og fullføre verket.

#### **4.1.7 «Overmennesket»: Den fullkomne overskridelsen**

Den Audun Rambern vi møter i kapitlet «Overmennesket», er en sjel helt på bristepunktet. Dikteren har beveget seg gjennom *Herdsla* og «myrkret» og tar her det siste oppgjøret med sitt eget verk og alt han har ofret på veien mot å fullføre det. Denne passasjen må kunne sies å være romanens dramatiske høydepunkt (resten kan leses som en slags epilog). Scenen utspiller seg simultant i Ramberns tomme treroms leilighet og i hans overbefolkede indre. Etter å ha ofret familien på kunstens alter, strever Rambern med å få ferdig den siste delen av storverket sitt. Han driver sulten og søvnløs rundt i en leilighet som står slik den var da familien ennå var i live. Med kun kort tid igjen før forlagets frist for innlevering av ferdig manuskript, får han en åpenbaring om en ny slutt på romanverket som gjør at han må revurdere alt han tidligere har skrevet. En intens visjon holder Rambern våken om nettene: «Natt efter [sic] natt ligg han blaavaken. Synene stel all svevnen fraa han, og tek han med inn gjennom forteljingsgangen.» (*H*: 193). Når visjonen er fullendt står Rambern Kristus-aktig opp fra sengen med ny innsikt den tredje dag: «Han staar daa upp, og har daa ikkje sove i tre døger.» (ibid.). Ramberns tro på den overnaturlige inspirasjonen, gjør at han følger

innskytelsen om å forkaste det nesten ferdige manuskriptet og begynne forfra igjen. Beskrivelsen av hvordan fortellingens gang kommer til Rambern gjennom syner, setter igjen forfattergjerningen i tett forbindelse med det antikke *furor*-begrepet, der poesien springer ut fra en gudegitt inspirasjon som kanaliseres gjennom dikteren.

Romanen går langt i å antyde at den overnaturlige kraften som gir Rambern del i denne visjonen, kan knyttes til hans forfedre og slektslinje. Noen få sider tidligere avslører Rambern en form for telepatisk forbindelse med fortiden i samtale med sin bror Sjugur: «Farfar var noko for seg sjølv, ulik andre. Men for meg vart han levande, i det eg hørde um han. So levande, sumtid trur eg, eg har levd saman med han. Og daa minnest eg liksom langt attum meg. Ja ætt-ledar attum meg.» (H: 183). På samme måte som Ramberns kunstneriske *intuisjon* gir ham evnen til å trenge inn i og estetisere naturstemninger, har han en tilsvarende tilgang på tidligere slekters erfaringer og minner. Det er slektens stemme som dømmer Ramberns første utkast til verkets slutt: «-Nei, Audun Rambern, det der duger ikkje!» (H: 193), og den samme stemmen som leder ham frem mot en ny og fullkommen avslutning på *Ut av myrkret*.

Selv om han nå har funnet en vei ut av «myrkret», må visjonen fortsatt omformes til tekst. Rambern står overfor en siste voldsom anstrengelse før han er i mål. Uten familien, og under trykket fra verket har Rambern også forfalt fysisk. Den dyriske styrken som tidligere har holdt dikteren oppe er nå redusert til en utmagret kropp som ikke duger som skriveredskap:

Han stirar paa handa over det kvite papir. Ho er ikkje til aa kjenne att. Slik har ikkje handa set ut. Det er, som er det ikkje hans hand, men ei daud framand ei som har lagt seg der.

Handa er ihopturka og smal, og kaldsveitt og turr og heit samstundes. Huda over henne dreg seg saman og lyfter porune. Som er det eit stykke ribba gaasehud, det som ligg der paa papiret.

Og medan er hjernen heile tida lysande klar og sterk, og vil og maa arbeide. Men lekamen nektar aa tene sjela. Sjela og lekamen skil lag. Og sjela staar der for seg sjølv og set ned mot sin daude lekam, og har ikkje lenger noko reiskap aa naa det ho vil med.  
(H: 195)

Alene med verket innser Rambern plutselig sitt dramatiske forfall. Den «uhorvleg» store kroppen han har brukt som skjold mot kritikken er en fantasi, legemet hans er i realiteten mishandlet og vanskjøttet. Skriveprosessen avhenger av at kropp og sjel fungerer sammen som en enhet. Når det så går opp for Rambern at han må ta sin siste kamp uten «den mannlege styrke», rallarkreftene, som til nå har vært motoren i hans litterære prosjekt blir han skremt: «Han blir redd seg sjølv. So langt nede trudde han ikkje vera. Han er som vissen i kroppen.» (ibid.). Frykten Rambern kjenner på er redselen for at han skal tape denne mentale kampen på

grunn av sviktende fysikk. Det ville være et umulig nederlag for en kunstnerisk darwinist. Han tvinger kroppen i gang, som en tungstartet maskin, og får etter hvert opp farten. Det hinder han da møter er deliret, han er på randen av psykose:

Vanvit!  
Det er vanvit.  
Er han spika galen? At han ikkje gjev upp, er vel prov godt nok paa at han er fullgalen. Han er heilt fraa vitet.  
For augo byrjar det aa grimle so furderleg.  
Paa papiret kjem smaa svarte rusk, og dansar over flyg etter kvarandre, og tek aldri slutt, blir ved, og tettar og tettar. Og skyggjer over skrifta. So levande som rusk, so Audun med handa kostar over papiret for aa faa det burt. Men dei svarte dansande prikkar er der.  
(H: 196)

Her gjør den sterkt ekspressive språklige stilen, tett på Ramberns synsvinkel, det vanskelig å avgjøre om vi har å gjøre med den deliriske Audun som snakker med seg selv, eller om det er fortelleren som fører ordet svært tett på hovedpersonen. «Vanvitet» som har fulgt Rambern gjennom store deler av romanen både som en positiv og negativ størrelse, gjør seg her gjeldende som rent uttrykk, og truer med å sabotere skriveprosessen. I sin siste raptus mister Rambern kontrollen og er i ferd med å forsvinne inn i en klinisk og uproduktiv galskap, men han klamrer seg til de klare øyeblikkene og tvinger seg til å skrive videre: «Hjernen hans er klaar. Og veit, at det svarte dansande over papiret er synsbedrag.» (ibid.). Igjen er det uklart om Rambern snakker til seg selv eller ikke. Når «vanvitet» tar kontroll over teksten er skillet mellom Rambern og fortelleren på sitt mest uavklarte, og romanen på sitt mest intense. I den påfølgende passasjen topper dramatikken seg, og de marerittaktige synsbedragene kraler foran Audun Ramberns øyne:

Men svartprikkdansen for augo blir utolande. Og er til aa blir galen av, um han ikkje er det alt daa.  
So snart han ser upp dansar det for augo, mot alt. Etter bokhyllune langs veggene. Det flimrar og fladrar. Svartprikkut. Svartflekcut. Det dansar over bokryggene. Ei sky av flugur. Fraa ørsmaa mygger til svære spralande spyflugur. Og større svartflekkeur, som myser og rottur i renn etter bokryggene i hyllune.  
Han er som i helvetet. (ibid.)

I kjølvannet av Ramberns alkoholmisbruk og overskridende vaner følger en grusom bakrus. Hans generelt dårlige almenntilstand er også medvirkende til at han her rammes av delirium tremens når drikkingen opphører. Tilstandens symptomer, angst og hallusinasjoner, gjør dikterens tilværelse til et levende helvete, men han trosser forvirringen, han pisker seg selv og verket videre i det som oppleves som en dødskamp. Kombinert med den generelle angsten er også frykten for kritikernes brutale dom over verket er en sterk drivkraft i denne fasen av skriveprosessen. Rambern har følelsen av å være alene mot verden. Han er drevet ut i en total

og selvpåført ensomhet. En tilstand han dyrker. I ensomheten henter han næring til sitt viltvoksende selvbylde. Igjen inntar han det mytisk genipositur i det han forestiller seg selv på en vektskål, veid opp mot resten av verden: «Aaleine maa han halde jamvekt og vega dei upp alle.» (H: 198). Rambern er på den ene siden klar over at dette bildet fremstår bisart og irrasjonelt utad, men han hevder samtidig at han er i stand til å omforme «vanvitet» til klarhet og innsikt i sitt kunstverk og at han trosser og overskrider normaliteten:

Vanvit att!

Det er vanvit aa tru kunne vega upp alle. Er vanvit aa tru aa kunne bli ferdig med verket i so stutt tid.

Visst er det vanvit aa sjaa til. Men den klaare hjernen hans provar noko beint i mot det og. I arbeidet sitt er hjernen so klar som aldri før. Ikkje nokon ting taakar og skyar til der. Alt er skirt som krystall inn gjennom. (ibid.)

Rambers forestilling om verket har her krystallisert seg, det motbeviser all tvil. I følge romanens logikk er det i dette øyeblikket det avgjøres at ikke Rambern gal, men genial. En knapp side senere slås det fast: «Han har sigra.» (H: 199), *herdsla* har ført frem. Om vi sammenligner denne passasjen med Uppdals aforisme «Krystallen», blir det enda tydeligere at Rambern gjennom «vanvitet» har funnet veien til den kunstneriske seier: «Vanvit?/To slag./Ei skyming som blir til natt./Og ei gløding so intens ho brenner og smelter alt./I glødinga finn ein geniet./ [...] Elden - livet, baa kverv og døyr. Men ut av oppbrenninga stig krystallen,/med elden og livet evig i glitringa.» (Uppdal 1925: 102). For Uppdal glimrer det fullkomne kunstverket av det livet det har fortært og den smerten det har blitt til under. Rambers fortelling er på denne måten en legemliggjøring av Uppdals syn på kunstskepelsen. Den kan leses som en slags poetikk<sup>49</sup>. Det er imidlertid en viktig vesensforskjell på det glødende «vanvitet» Rambern har kjempet mot, men samtidig delvis oppsøkt, og andre former for mer patologisk galskap, som den vi ser rammer maleren Bruun: «-Dei fann Bruun ein morgon paa atelieret hans. Han hadde sete og graate heile natta. Daa var han heilt vanvittig, dei kom over han. Dei laut faa han paa ein sinnsjukeheim.» (H: 179). Der Rambers «gløding» er destruktiv, men skapende på samme tid, er Bruuns galskap i slekt med «skyminga», depressiv, uproduktiv og lammende. Men, som vi skal se i lesningen av *Herdslas* avslutningskapittel, innhentes også Rambern av «skyminga» når han skilles fra sitt verk og må ta inn over seg konsekvensene av sin egoisme.

---

<sup>49</sup> Også Rolv Thesen parafraserer «Krystallen» til å bli en kortversjon av Uppdals poetikk: «For Kristofer Uppdal er lidinga først og fremst ein skapande eld. [...] Or elden stig krystallen, i glødinga finn ein geniet.» (Thesen 1951: 178)

## 4.2 Landsem-linja

### 4.2.1 Hvem er Tørber Landsem?

Den andre hovedpersonen i *Herdsla*, fagforeningsmannen Tørber Landsem, fremstår innledningsvis som en interessant og underlig, men ganske mytisk og aparte karakter i romanen. Med tanke på at Tørbers livshistorie er tema i flere av *Dansen*-bøkene, og at han, sammen med rallarmotivet, langt på vei er det tydeligste episke bindeleddet mellom bøkene i serien, er han skildret med en påfallende distanse. Landsem i *Herdsla* er en annen enn den Tørber vi møter i *Stigeren*, *Kongen* og *I Skiftet*. For der hans medløper og «parhest» i *Herdsla*, Audun Rambern, ofte blir skildret med en intens nærhet, er fortellerens avstand til Tørbers geni og lidelse, større, og han beskrives flere ganger som fjern, en «svevngangar» (*H*: 25). Han blir sågar introdusert til fortellingen gjennom Audun Rambern, som i en flere sider lang monolog ligger tett på å opptre som en allvitende fortellerinstans. Rambern viser et forbløffende fremsyn, som i stor grad foregriper den skjebnen Landsem får videre i romanen. Han begynner med et omriss av Landsems bakgrunn:

Og Rambern fortel um Landsem:

- Daa Tørber Landsem kom inn i arbeidarrørsla, og inn i det forbund han no styrer, trudde mange han var fraa fantestigen. Som so mange rallarar hadde han vore paa luffen. Og som rallarar flest var han uvoren og sette æra si i aa vera rallar framleis. Landsem var sjølv noko for stor. Og dei i kring han for smaa. Han var ikkje menneskjejennar til aa forstaa det. Og elles var han òg godtruen, som ein rallar. Og open. Han trudde det gjekk aa tala um seg sjølv, so som rallarane gjer seg millom. Men det tok folk som ein alt for stor styvenskap.

Landsem var so sterk so dei torde ikkje beint fram læ til han. Ja so sterk dei vart heller redd han. Men han kom fort upp. Og det nørte ovund i mot han. Dei kvitra seg i millom um han. Han var berre ein landevegluffar og ingen retteleg arbeidar. Dei laug-paa han baade eit og anna. Han var tjuv og brotsmann. Han leid av styggsjukdom. Og han var ein som ingen kunne koma ut av med.

Ramberns monolog er med på å vise frem flere aspekter som er viktige for forståelsen av romanen. For det første er tilgangen han har til Landsems, fortid, fremtid og indre liv merkverdig, og er med på å aksentuere romanens tematisering av det mentalt ustabile sinnet. Ved å skape et narratologisk hierarki i romanen plasserer Uppdal Rambern som en buffer mellom den overordnede tredjepersonsfortelleren og Landsem. Han lar her den verksinterne forfatteren tolke de merkelige sidene ved Landsems sinn på forhånd, før de etter hvert vises frem for leseren som scener i romanens sanntid. Rambern formidler Landsems veldige fiendebilde som et sjokkerende, men logisk uproblematisk faktum, heller enn et uttrykk for depresjon og paranoia. Han støttes av sine tilhørere, Gina og Maleren Bruun som uttrykker

medfølelse med Landsem: «-Er det sant so er det dyr, umenneske, verre enn verste brottsmenn.» (H: 9). Ramberns fortelling om Landsem unnskylder også fra første stund alle hans feil og karakterbrister, og proklamerer ham som en martyr, hevet over lov og normalmenneskelige mål. Heller ikke dette motsies, og Rambern etablerer dermed Landsem som en overmenneskelig størrelse i romanen. Dette skjer før Landsem selv har sagt ett eneste ord.

Effekten av dette blir dobbel, en vekselvirkning. Rambern opphøyes på den ene siden til noe mer enn en vanlig deltaker i fortellingen gjennom sin tilgang til Landsems indre. Samtidig bruker han dette mandatet til å insistere på *Landsems* unike posisjon blant menneskene. Rambern som med sitt romanprosjekt deltar aktivt i sin egen selvframstilling, griper her òg inn i iscenesettelsen av Tørber Landsem. Det er imidlertid noe uklart om Ramberns rasjonalisering av Landsems irrasjonelle og paranoide sider skal leses som pålitelig, i og med at Rambern selv etter hvert også viser sine egne former for sinnsforvirring. Kanskje må en tolke disse to karakterenes ulike former for galskap som tekstens måte å fikse det menneskelige vanvidd i et mangefasettert og komplekst bilde. Tendensen til å koble sammen «vanvitet» med geniet og det overmenneskelige, er uansett tydelig i begge tilfeller. I disse uklare grensegangene kan også ane en holdning til menneskesinnet som minner om den tolkningen Per Buvik har av Foucaults galskapssyn: «[F]ornuften, vitenskapen og moralen kan, etter Foucaults oppfatning aldri utsi hele sannheten om mennesket, bl.a. fordi galskapen ikke lar seg gripe fornuftsmessig, vitenskapelig og moralsk» (Buvik 1998: 108). Tematiseringen av galskapen opererer parallelt på mange plan i *Herdsla*, og som vi har sett lekker det også inn stoff fra Uppdals biografi. Nyansene i framstillingen av det forrykte er derfor vanskelige å gripe, men det helhetlige inntrykket er at Uppdal gjennom Rambern og Landsem har forsøkt å gi uttrykk for to sider av samme sak: Menneskets galskap. Som Buvik påpeker, lar et slikt prosjekt seg vanskelig formulere som en rent ut rasjonell, realistisk fortelling. Karakterenes fornuftsmessige og moralske avvik, samt deres noe uavklarte forhold til fortellerinstansen, kan slik sett leses som et forsøk på å etablere en form for autentisk irrasjonalisme. De irrasjonelle elementene som er skildret i teksten er gjengitt fra innsiden av galskapen og fremstår slik sett som virkelighet for de to hovedpersonene. Teksten bryter dermed ut av den realistiske romantradisjonen den på overflaten ser ut til å tilhøre.

Den narratologiske nivådelingen som aksentuerer dette trekket ved romanen er tydeligst i kapitlet «Tørber Landsem», der Landsem introduseres. Men også senere i romanen blir Landsems fortelling og følelsesliv tolket i replikker formidlet av Rambern. Tørber Landsem

taler først og fremst gjennom stum handling og offervilje og omgis av en udefinert utstråling. Han blir gjennom dette fortellertekniske grepet etablert som en uangripelig førerskikkelse, og fremstilles som en utvalgt som i kraft av sine personlige egenskaper vil lede arbeiderklassen mot en ny tid. Dette motivet forsterkes i flere av passasjene hvor Landsem selv deltar i samtale med Rambern. Der er replikkene hans ofte korte og profetiske, og han er bevisst sin posisjon som rallarenes fremtidige høvding og Messias<sup>50</sup>: «Du er diktaren. Eg føraren.» (H: 29). I slike passasjer forbereder Uppdal to viktige motiver, både tanken om Landsem som en høvdingskikkelse i arbeiderbevegelsen, og den utstrakte kristus-hermingen som preger hans karakter.

#### 4.2.2 «Herdsle», «liding» og *Imitatio Christi*

Hvem er Tørber Landsem egentlig? Selv om han gjennomført omtales mest som en ånd, en naturkraft (H: 120), bærer romanen også i seg en menneskeskildring. Når Ramberns flommende presentasjon er overstått, er mannen vi møter verken spesielt storslagen eller imponerende, Landsem fremstår tvert imot som nedbrutt og deprimeret mann, og tungt preget av paranoia og et psykisk press: «Mest som ein svevngangar stig Tørber Landsem inn. Med noko over seg, som er han seg ikkje fullt bevisst. Noko graatt over andletet og tungt over augo. Og liksom eit trykk over panna, som har han ein blyhjelm paa hovudet, og ei tung byrde over heile seg.» (H: 25). Landsem er fjern, til tider nærmest katatonisk. Han drikker, føler seg forfulgt i fagbevegelsen, og ekteskapet hans vakler. Men selv om skildringen av ham kan leses som beskrivelsen av en klinisk depresjon, møter han lite medfølelse internt i verket. Dette er også forberedt av Rambern i innledningen: «-Ikkje det minste synd paa han. Tørber Landsem har vant seg til det. Og det er no det rette elementet hans aa vera i.» Landsems tunge motgang er den styrkeprøven som skal bevise hans åndelige kraft og suverenitet. Han er Uppdals *herdsle*-motiv inkarnert. For at den førerspiren og stålet som bor i Landsem skal herdes, glitre og bli synlig for alle, må han som Rambern tåle motgang, lidelse og galskap på en ekstraordinær og overmenneskelig måte. Det er her hans geni ligger, det er dette som gjør ham til en Uppdalsk helt. Han besitter en rå overlevelseskraft.

Derfor er lidelsen hans rette element, noe han selv også er klar over. I samtale med fru Rambern dyrker han til og med motgangen: «Gina kvepp. Men smiler so: - Det maa vera vedunderleg aa bli løna soleis gong paa gong. Landsem vender augo ned. —Ja, svarar han so.

---

<sup>50</sup> «Landsem gløymer seg burt og talar som over seg: - Du er diktaren. Eg føraren.» (H: 29)

Kvida kan vera vedunderleg.»<sup>51</sup> (*H*: 30). Den posituren Landsem her inntar kan vi se som en omfavnelse og apoteosering av «kvida». Selve lidelsen fremstår som et grunnleggende premiss for Landsem skal kunne oppfylle sin skjebne. Vigdis Ystad er inne på akkurat dette i sin doktoravhandling om Uppdals lyrikk (1978a), hvor hun innledningsvis også presenterer et omriss av *Dansen*-serien. Hun påpeker treffende at Tørber Landsems herdingsprosess og lidelse rendyrkes gjennom flere bind i romanserien, og at lidelsen får en autonom verdi (Ystad 1978a: 47). Dette er et trekk som også har forgreininger langt inn i Uppdals lyrikk. Diktene «Då Jesu sjel hadde nådd sin mognad» (Uppdal 1920: 197) og «Krossen» (Uppdal 1920: 199) er to av flere eksempler på dette fra *Altarelden*. «Kvida» er «vedunderleg» og attråverdig for Landsem, fordi det er en strategi for å foredle sjelen hans, og den blir en pine han oppsøker med en steil trass (*H*: 12), fordi han «vet» hva han må igjennom for å oppnå frelse og sjelefred. Her er han i skjebnefellesskap med Audun Rambern som hiver seg inn i sitt «myrke» på samme vis. Uppdals *herdsle*-metaforikk er utbygd til å omfatte både kunstskepelsen og høvdingeskikkelsen. Den utvalgte kunstneren og høvdingeemnet må igjennom den samme typen prøvelser for å fullføre sin iboende teleologi. Landsem må lide for å foredles til den rallar-messias han trer frem som mot slutten av romanen, mens Ramberns lidelse martrer og renser sjelen, og gjør kunstverket hans mulig.

Litteraturforskeren Rolv Thesen nevner også lidelsesmotivet i *Herdsle* i sin artikkel «Domkyrkjebyggjaren - Kristofer Uppdal 70 år», og understreker at: «Den herdinga som den unge arbeidarføraren der gjennomgår, er skapt av sorg og sjelestrid, av liding. Lidinga blir derfor ikkje meiningslaus, ho blir ei drivkraft og ei hjelp til forsoning med tilværet.» (Thesen 1951: 177). Det finnes et tydelig martyr-aspekt i Landsems lidelse. Han tar på seg mer lidelse enn nødvendig, og bærer sitt kors for å bli den leder som kan føre arbeiderklassen og rallarstanden gjennom kaos, mot lyset. Landsem tar for eksempel på seg eneansvar for problemene han har i ekteskapet, selv om Rambern mener det er urimelig: «-Trur ikkje, du skiljer tydeleg kvar uretten er, Tørber. Du vil ikkje taka paa deg for lite. Og tek difor paa deg alt.» (*H*: 29). I lys av hvordan dette motivet opptre i Uppdals øvrige forfatterskap gir det meining å betrakte det samlede lidelseskomplekset Landsem omgir seg med som en variant av *Imitatio Christi*. Gjennom romanen inntar han flere tydelig Kristus-hermende positurer, og knytter slik sitt eget prosjekt til den kulturhistoriske tradisjonen for etterligning av Kristusskikkelsen. I den grad en kan snakke om en form for verksintern self-fashioning hos

---

<sup>51</sup> Landsem kan her også leses som et ekko av Uppdal selv. Omkvedet «Heilag er kvida» er gravert på Kristofer Uppdals gravstøtte (Uppdal 1972: 35).



Tørber Landsem i denne romanen, er det gjennom at han knytter sin egen kamp så tett opp mot martyrdom og Jesu lidelseshistorie.

#### 4.2.3 Forfølgelsen

Landsems *Imitatio*-positurer er mer utviklet, og går mer i retning av denne allerede etablerte tradisjonen enn det Ramberns omfavelse av ensomheten og «vanvitet» gjør. Et eksempel på dette er at nøkkelen til hans endelige triumf ligger i en erkjennelse av at han må begynne med å tilgi sine fiender, selv om han er «fri for synd» (*H*: 140). Fiendene har gjennom hele romanen forfulgt ham som del av en konspirasjon, startet av frykt for hans veldige åndskraft. Denne forfølgelsen har et underlig preg. Den presenteres i romanen som høyst reell, men har samtidig form av å være en paranoid fantasi. Tre fagforeningsmenn er ute etter å melke Landsem for sensitiv informasjon de kan bruke i sin svertekampanje mot ham, og slik svekke hans posisjon i fagforbundet. Dette oppnår de ved å skygge Landsem når han vandrer gjennom byen nattestid, og utøve en form for kollektiv hypnose som bringer Landsem ut av balanse. Igjen er denne informasjonen i første omgang formidlet gjennom Audun Rambern og hans monolog i romanens andre kapittel:

Uvenene hans lurer seg etter han paa gata, gaar bak ryggen hans. Sjølv blir han ikkje var dei og veit ikkje um dei. Han trur seg trygg. Uvenene stirer paa han bakanifraa, til dei hypnotiserer han, og faar han dit dei vil ha han. Dei er mest alltid to og tri saman um han. Dei brukar all sin vilje paa han, til aa leide han. Og naar dei har faatt han inn ein stad, og dei sett seg attmed han, er han alt vorten heilt i deira makt, og lyt daa fortelje det dei bed han um. Stundom skiler han ikkje daa heilt mellom tenkt og gjort. Og det som berre har vore i tanken hans faar dei òg til at han har gjort.

Påstanden Rambern her kommer med, at ledere i fagorganisasjonen, ved bruk av hypnoseteknikker greier å kontrollere Tørber Landsem, er mildt sagt påfallende. Den er rett ut absurd, sett fra et nøkternt synspunkt, men i tråd med romanens irrasjonelle tendens møter den ingen motbør. Tvert imot støttes også denne påstanden. Og det som kan fremstå som en vrangforestilling, spilles ut som uhyggelig virkelighet skildret av tredjepersonsfortelleren. I den første scenen der disse «uvenene» jakter Landsem introduseres de symbolsk som gespenster i mørket som forfølger helten i det han går langs en kirkegård:

Han nærmast kyrkjegaardsgjerdet er Hans Brekkan. Han har eit magert finhydd andlet. Og attum lorgnettane eit stivt stirande blik, med ein glans i bliket som hjaaa ein tæringssjuk. Han i midten er Hans Sveig. Han òg har eit magert andlet, og det er nett no noko listig fult i det. Den tredje, nærmast gata, er Atle Børtveit. Eit kantut og myrkdømt andlet, og med eit stivt blik, og augo noko djupt i hausen. S31

Det uhyggelige og marerittaktige ved denne scenen er påtagende. Landsem jages langs kirkegården av de tre liklignende «venene» som opptrer som én trehodet organisme, en Kerberos, som både signaliserer den mytiske proporsjonen til Landsems fiender, og

understreker hvordan de *konspirerer* i ordets opprinnelige betydning, de *puster sammen* i jakten på Landsem. I den videre beskrivelsen av hypnoseteknikken som knekker Landsem, viser Uppdal hvordan de tre motstanderne samler all sin viljestyrke for å overmanne «storaanden»<sup>52</sup> Tørber Landsem.

Tre par blik inn mot nakken hans. Som tre straalar inn mot eit brennpunkt i nakken hans. Og som dei tre stirer, blir andletsdraga deira stinnar og strammar. Lippune dreg seg fraa kvarandre og nækjer tanngardane. Andleta syner, at viljen er samla til det hardaste arbeid, mot det eine, aa stire i nakken hans Landsem. (ibid.)

Forfølgerne flekker tenner i mental anstrengelse, og fullbyrder hodeskalletemotivet som antydes i forrige sitat. Døden er i hælene på Landsem. De gulbleke magre ansiktene, med naken tanngard signaliserer en nærmest karikert uhygge som kan minne om den man finner i tysk ekspresjonistisk filmkunst fra samme periode<sup>53</sup>. Det marerittaktige males frem med brede penselstrøk, og scenens visuelle kraft overskygger langt på vei spørsmålet om dens realisme. Når fokuset så flyttes, og Landsems opplevelse av scenen skildres, får vi også se desperasjonen i denne psykologiske tvekampen fra innsiden:

Han kverv. Ei stund til hogg og klorer tankane hans og prøver feste seg til eitkvart. Hogg som klør upp etter eit berg, der det ikkje feste bid. Smaa tilsprang, men veikar og veikar. Enno ei lita blakring, som freistar tende seg til loge. Men slepper so ljøsken og døyr. Og det er tomt i han, er ingen ting. Jau som ein graa røykhim, med litt glitter i. (H: 32)

Selv om den svake «glitringa» i Landsems sjel viser leseren at han fortsatt har en overmenneskelig spire i seg, må han gi tapt for overmakten denne gangen. De tre forfølgerne speiler her langt på vei feigheten den ulveflokket av kritikere som jakter på Audun Rambern. Den mentale kampen ender på et serveringssted, der Landsem, sløvet av alkohol, nærmest i transe, røper flere kompromitterende hemmeligheter, både om seg selv og andre. Forfølgernes tak på Landsem strammes til. De går langt i å latterliggjøre ham og spøker med at han lider av «forfylgjingsvanvit» (H: 33), for å gjøre ham usikker og destabilisere hans opplevelse av hva han har sagt og gjort denne kvelden. Når Landsem på hjemveien etter hvert kommer til seg selv, har han ikke minne om hverken forfølgelsen eller de hemmelighetene han har delt med fienden.

Forfølgelsesmotivet utgjør et spesielt punkt i *Herdsla*, fordi det i disse passasjene finnes en veldokumentert og uomgjengelig parallell til Uppdals eget liv. Det er Uppdals paranoide politianmeldelse av journalisten Anton Beinset og resten av redaksjonen i nynorskavisen *Den*

---

<sup>52</sup> Jf. *Jotunbrunnen* (1925: 10)

<sup>53</sup> Filmer som *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922) og *Metropolis* (1927) gjør bruk av samme type emblematiske i skillet mellom godt og ondt der antagonistenes lange skygger, tunge øyensminke og stive smil taler tydelig til betrakteren. I Fritz Langs noe senere *M* (1931), overlapper også forfølgelsesmotivet og dets klamme uhygge, dog med motsatt fortegn. Der er det morderen som jaktes.

17de mai som fører til at Uppdal legges inn på psykiatrisk sykehus i 1926. Anklagene Uppdal kommer med mot avisredaksjonen tar form av en vrangforestilling som overlapper direkte med de forfølgelsesscenene han har skildret i *Herdsla* to år tidligere: «En herre som skulde med samme tog som jeg, stanset op et stykke unda og betragtet os. Det skræmde den gang bandittene, men først havde de faatt mig til at fortælle alt som var av interesse for dem.» (Uppdal 2005: 232). Videre skriver Uppdal i anmeldelsen: «I hypnotiseringen truet de mig til at glemme hændelsen, og var forbauset over at jeg kunde huske fra gang til gang, da de som blev hypnotisert til at glemme ikke pleiet at huske hændelsen.» (ibid.). Arild Bye har påvist at denne paranoide forestillingen tar form hos Uppdal fra høsten 1925 (Bye 2010: 343). Men hva som først tar form hos Uppdal, verket *Herdsla* eller vrangforestillingen, er uvisst. En lesning av *Herdsla* kan neppe heller gi svar på om Uppdal har tatt sin personlige vrangforestilling med inn i fiksjonen, eller om han som Audun Rambern tar farge av for tett omgang med sine litterære skapninger.

#### 4.2.4 Selvmordsforsøket og «Synet»: Landsems heroiske vendepunkt.

Et par dager etter forfølgelsesscenen går det opp for Landsem hva han har gjort. Flere bruer i fagbevegelsen er nå brent, og han synker ned i fortvilelse. Han reflekterer over sin egen tilstand og skyldfølelse, og kommer først frem til samme konklusjon som tidligere. All lidelsen han må stri med er: «[E]i lindring. Ho gjer meg godt. Eg sonar.» (*H*: 44). Men lindringen virker i øyeblikket langt unna. Fortvilelsen sluker Landsem helt, og han leker med tanken om katolsk botsøvelse som en vei ut av den sjelelige smerten: «Eg forstaar dei no, dei som gaar i kloster og piskar seg sjølv og spækjer seg. Eg kunde mest faa hug til aa gjera det same.» (ibid.). Også denne tanken er bare en hul trøst, heller ikke her finner han en plausibel vei ut av lidelsen. Landsem inntar derfor denne gangen en helt tydelig kristus-positur. Scenen kulminerer i en variasjon over Matteusevangeliets korsfestelsesscene, der Kristus i den niende timen roper etter lidelsens mening<sup>54</sup>. Landsem roper også ut i desperasjon:

Alltid er det liksom noko underleg kring meg. Som driv ei duld makt meg. Ei høg  
 makt. Ja driv meg lukt inn i ulukka òg. Meininga med det? Kvifor eg skal so djupt?  
 Eingong maa det daa vera ein botn.  
 Kvifor? Kvifor?  
 Skama! Skama!  
 Kva er meininga? Du høg makt, kven du so er, du som driv meg kvar dag, slepp  
 meg du! Løys meg! Tak blyhjelm av meg! Eg vil bli meg sjølv! (*H*: 46)

Her kommer troen på en høyere makt og en kraft som transcenderer den menneskelige erfaring til syne. Denne troen er en sterk drivkraft i *Herdslas* plot, til en viss grad er både

<sup>54</sup> «Og kring den niende timen ropa Jesus med høg røyst og sagde: “Eli, Eli, lama sabaktani!” Det er det same som: “Min Gud, min Gud, kvi hev du forlate meg?”» (Matt. 27.46, Bibelen 1921)

Landsem og Ramberns skjebner fastlagt og styrt av denne kraften og dens krav om lidelse. Det er likevel ingen kristen Gud Landsem påkaller. Han får heller ikke noe svar, og han løfter barberkniven mot halsen, klar til å ta sitt eget liv. Når konen hans Mildridanna kommer inn i rommet, blir imidlertid selvmordsforsøket avbrutt. Men etter at han har gitt Mildridanna løfte om at han ikke vil prøve å ta livet sitt igjen, viser likevel den høyere makt seg for Landsem i form av en åpenbaring, et syn<sup>55</sup>. I dette synet forenes flere av de toneangivende idehistoriske impulsene som driver *Herdsla*; lidelsesmetaforikken, et Carlyle-inspirert høvdingebegrep og en mytisk forbindelse til fortid og forfedre som vi også har sett er til stede hos Audun Rambern.

Landsems visjon beskrives bit for bit, og har form av en vikinghøvding eller konge, muligens selveste Olav den Hellige. Skikkelsen åpenbarer seg fryktinngytende for Landsems øyne:

Dæme og drag: Noko forferdeleg herja over andletet, Merke etter ofslege lidenskaper. So ofslege, at i utbrot maatte dei vera heilt skræmande og støkkjande. Men samtidig ei like stor pine. Kanskje større Ei pine som fraa helvetet. Ein mann som har kjent dei verste pinslur som kan tenkjast, pina i ytste naud. Men no ein mildskap over det heile. Ein mann som har vunne over alle lidenskapane sine, og gjennom hardaste rasver naadd trygg hamn. Ei forklaara lysande ro ut fraa ham. (*H*: 51)

«Synet» har vært igjennom den herdingsprosessen Landsem befinner seg midt i, og skikkelsen er selve inkarnasjonen av de høvding-egenskapene han er nødt til å utvikle om han skal nå sitt mål om å lede arbeiderklassen mot en ny og bedre tid. Høvdingen som åpenbarer seg har i tillegg en uendelig tilgang på erfaring og kunnskap om alt levende: «Dei augo han ser i mot, er liksom berre sjel. Levande inn gjennom. Og det er so langt, langt og djupt inn gjennom dette sjelemblik, som er det millionar og atter millionar mil inn gjennom.» (ibid.). Denne uartikulerte innsikten viderefører «Synet» til Landsem, og velsigner ham dermed med en ny indre ro og styrke som gjør ham i stand til å takle lidelsene han har i vente.

«Synet» taler også til Landsem «Som gjennom ei tankeoverføring.» (*H*: 52), og gir ham klar beskjed om å holde ut, det finnes nemlig en mening med all lidelse og smerte: «Dei som gjer deg vondt, er reidskap, so du kan bli ved i umskapinga di. Lid! Tol! Lid djupaste pine! Einast han som har faatt evna til aa tole det verste, faar djupaste pina. Og han maa bera henne. Til ho ikkje lenger blir pine, men sæle.» (*H*: 53). Landsems rop etter lidelsens mening blir her besvart. «Synet» avslører at all smerte og «kvide» er bare ledd i hans transformasjon fra høvdingeemne til utvalgt høvding.

---

<sup>55</sup> Arild Bye viser at også dette «synet» overlapper med en hendelse i Uppdals biografi. I et brev til litteraturhistorikeren Fredrik Paasche høsten 1925 omtaler Uppdal en lignende visjon. (Bye 2010: 343)

I tillegg til å vise Landsem veien ut av selvmordstankene er skikkelsen en representant for hans ætt og *egentlige* opphav. Landsems bakgrunn fra små kår, og hans fortid som rallar og «luffar», har blitt brukt mot ham av motstanderne i fagbevegelsen, men slektskapet med den absolutte høvdingeskikkelsen i norsk historie, feier all tvil om Landsems verdighet og byrd til side. Det er neppe tilfeldig at Uppdal velger å legitimere den førerrollen Landsem formes inn i, gjennom å antyde et blodsband til den ultimate norske «heros», helgenkongen selv. Her er det en underliggende parallell til Uppdals eget liv og motgangen han møtte for sin slekts- og rallarbakgrunn både i hjembygden <sup>56</sup> og i litterære kretser <sup>57</sup>. Valget om å påberope romanhelten et opphav i det «norskeste norske», storbondeslektene, kan slik sett tolkes som et forsøk fra Uppdals side på å vinne bifall i den nasjonalkonservative landsmåloffentligheten, både for seg selv og sin romanhelt. I så fall støter vi borti nok et selvformende grep hos Uppdal der han selv opererer i randsonen mellom verkets narrativ og dets kontekst. Den implisitte argumentasjonen går her i retning av å knytte både forfatter og romankarakter til en variant av den romantiske genimyten som er levende i samtiden, forestillingen om «høvdingen» eller «føreren».

Vi ser i den tidligere nevnte artikkelen fra *Fedraheimen* at en velutviklet geni- og herostenkning overlever lenge i norsksdomsrørsla, og Arild Bye siterer i sin biografi en nekrolog fra *Indtrøndelagen* som dokumenterer at også forestillingen om ætten som historisk drivkraft er levende i Uppdals hjemtrakter så sent som i 1913: «Vore gamle bondeætter stammer jo også som bekjendt fra de gamle norske konger. Det ses da også på mange av dem, att de har kongelig blod i sig.» (*Indtrøndelagen* 18.6.1913, [etter Bye 2010: 515]). Disse tendensene peker tilbake mot et nasjonalistisk og evolusjonært historiesyn som i Norge konstitueres av Ernst J. Sars' firebindsverk *Udsigt over den norske historie* (1873-91). Sars etablerer her en forestilling om at den norske adel og kongemakt i sin storhetstid sløves av mangel på indre brytning og motstand: «Men derfor maatte ogsaa nu, da Kongedømmet ved Haakon havde naaet sin Spidse, al Udvikling stanse og Folket nedsynke i for dets Kraft og politiske Bevidsthed fordærvelig Dvale.» (Sars 1912: 18). Kongedømmet Norge forsvinner dermed inn i Kalmarunionen og dansketiden, men den nasjonale særegenhet og «kraft» overlever likevel i folkedypet. Det er denne «kraften» «Synet» i *Herdsla* er representant for,

---

<sup>56</sup>«I Uppdals egne heimbygder trudde storbondeslekter enno på mytane om at dei nedstamma frå gamle norske kongeslekter, og mange rekna seg som finare norsk bondeadel. Desse slektene organiserte ekteskap seg imellom, og få av storbøndene trudde store tankar kunne komme nedanfrå.» (Bye 2010: 175)

<sup>57</sup>Larsen (1982) viser hvordan Uppdal følte seg uglesett av målfolket og tar dette til inntekt for sin biografiske lesning av *Herdsla*, og påstanden om at den «egentlig» handler om Uppdals forhold til målrørsla (Larsen 1982: 98)

og Landsem er som «ein av dei utvalgte» (*H*: 52) i stand til å vekke disse kreftene til live igjen og tvinge frem en ny historisk utvikling.

På dette punktet ligger både Uppdal og Sars i sin historieforståelse tett på Thomas Carlyle og hans begrep om «herosen» som et historisk toneangivende enkeltindivid. Mads B. Claudi har i sin artikkel «Dikteren i den globale nedkjølingens tid» (2015) sannsynliggjort Uppdals direkte kjennskap til Carlyle, og har trukket frem Uppdals bruk av «høvdingen» som litterært topos i lyrikken. Men også når Uppdal skriver frem sine overmenneskelige romanhelter, er Carlyles heros eller «great man» en like viktig intertekst som Nietzsches «übermensch». I *Herdsla* kan en lese både Landsem, Rambern og «Synet» som varianter av den Carlylske heros. «Synet» må leses som en representant for den høyere makt som Landsem i sin desperasjon påkaller, og er slik sett i slekt med Carlyles forestilling om «herosen som guddom». Dette er den første og eldste variasjonen over herosmyten, der herosdyrkelsen tar form av en hedensk tilbedelse av «den store mann» (Carlyle 1888: 5). I tilfellet helgenkongen, er hans legitimitet som heros både hedensk og religiøst fundert. Olavsdyrkelsen i *Herdsla* tar på den ene siden form av å være en reproduksjon av en rent nasjonal myte, men den kan samtidig leses som en indirekte variant av *Imitatio Christi*. Martyrfortellingen og mye av mytestoffet som knyttes til Olav den Hellige har et sterkt Kristus-hermende preg (Langslet 1997: 18), og når Landsem former sin oppførsel og fremtoning etter «Synet», inntar han derfor en slags annenhånds *Imitatio*-positur. Vikingkongen opptrer i begge henseende som et argument for kontinuitet mellom en nasjonalmytisk gullalder og den nye tiden som skal komme med Landsem og Rambern som de nye høvdingeskikkelsene.

I tråd med denne terminologien forberedes Landsem på å innta den Carlylske posisjonen som representerer historiens evolusjonistiske mål, foreningen av alle tidligere herostyper: «herosen som konge». Han er den folkeførereren som «er her for at gjøre det, som var uordentligt, chaotisk, til en behersket, regelbunden ting.» (Carlyle 1888: 172). Han skal lede massene gjennom revolusjon og uorden, og «skinner som en polarstjerne gjennom den almindelige ruin.» (Carlyle 1888: 170). Her ser vi hos Carlyle et syn på det ekstraordinære enkeltindividets misjon, som overlapper direkte med den funksjonen Tørber Landsem har i *Herdsla*. Han skal være den som bærer det tyngste lasset på veien: «Upp av kaos, til nytt verde, og ein ny ham!» (*H*: 190). Hvis vi i tillegg trekker inn det synet på lidelsen som formidles i den svenske Carlyle-introduksjonen som Claudi påviser Uppdals befatning med, er det tydelig at Landsem er skrevet over et skjema som springer ut fra Carlyles tankegods: «[M]an kan undvara lycka och i stället finna välsignelse. Är det icke för att lära oss detta

høgre, som visa och martyrer, skalden och prästen i alla tider hafva talat och lidit, [...]» (Carlberg 1895: 567). Hos Carlyle, som hos Uppdal er heltens lærdom og innsikt forankret i lidelse.

Audun Rambern kan også på overflaten tolkes som representant for flere av Carlyles helte kategorier. Han er ordets mann i romanen, og slekter både på «herosen som profet» og «herosen som digter», som: «begge har trængt ind i universets hellige mysterium.» (Carlyle 1888: 70). Ramberns posisjon er kanskje likevel mer i slekt med Nietzsches overmenneske. Landsem er sendt til menneskene for å lede dem «mot glitretind», og er en politisk revolusjonær «heros» i Carlyles forstand. I Ramberns tilfelle er ikke denne oppbyggelige funksjonen like tydelig. Igjen bidrar Frigga Carlbergs Carlyle-introduksjon med en oppklarende passasje:

Hvilket omätligt svalg tycker man sig icke varsna mellan Carlyles "the gifted man" [...] och Friedrich Nietzsches "öfvermänniska"! Under det denna senare säges vara naturens *mål*, öfvermänniskan för vilken allt och alla äro medel, är Carlyles "store man" endast ett medel, sändt af försynen till mänsklighetens tjänst. (Carlberg 1895 :571)

Denne distinksjonen mellom Nietzsche og Carlyles genikategorier passer godt på den tendensen vi ser i *Herdsla*. Uppdal resirkulerer to varianter av tidens genidyrkning gjennom Landsem og Rambern. På overflaten er de like, men de skiller seg fra hverandre på viktige punkter. Denne forskjellen signaliseres også i romanen når de to blir målt mot hverandre i kapitlet «Parhestane»: «Bliket, noko av det same. Men hjaa Audun *rovdyret* der òg. Hjaa Tørber noko mildt som ber over med alt.» (H: 106, min uth.). Audun Ramberns prosjekt i romanen er i ytterste konsekvens et frihetsprosjekt. Hans fortelling er fortellingen om den geniale kunsteren som må fri seg fra alle bånd, både til moralen og rasjonaliteten, for så å omforme sin erfaring til kunst. I denne prosessen dyrker han sitt «vanvit» som en frigjørende og overskridende kraft på en måte som har trekk fra både den antikke *furor poeticus* og fra Nietzsches dionysiske estetikk. Hans overordnede mål er å omskape seg til overmenneske gjennom sitt geniale kunstverk. Landsems fortelling knytter an til et helt annet mytestoff. Han forholder seg til irrasjonaliteten gjennomgående ved å fornekte alle sine paranoide og depressive trekk. Rollen som arbeiderklassens frelser leder ham i stedet inn i lidelsesdyrkelse og Kristus-imitasjon. Dette prosjektet er ikke frihetssøkende i samme grad som Ramberns. Landsems politiske posisjon gjør ham til et redskap i en nasjonalhistorisk teleologisk utvikling av arbeiderklassen og rallarens plass i samfunnet. «Synets» tale til arbeiderlederen understreker hvordan han er underlagt «den høgre makt», et historisk forsyn: «Du raar deg ikkje sjølv. Du maa berre lyde.» (H: 52)

#### 4.2.5 Landsems vei mot «glitretind»

Resten av Landsems fortelling bærer preg av dette. Når han har fått sin visjon, er hans videre skjebne langt på vei fastlagt. Etter å ha kommet i kontakt med «den høgre makt» er det aldri tvil om at han skal seire til slutt. Selv om han fortsetter sin kamp mot fiendene i fagbevegelsen, er dette i praksis en kamp mot papirtigere. I flere av scenene som etterfølger visjonen utfører Landsem små mirakler som beviser hans nyvunne åndskraft. Disse passasjene blir ledd i hans «helgenfortelling», der kanoniseringen allerede har funnet sted. Første tegn på dette finnes i Audun Ramberns estetisering av Landsems blikk mens han holder en mønstringstale kort tid etter «Synet» har vist seg:

Noko intens! Graatt! Og ei gløding i det oskegraa. Elden som nører seg sjølv i oska si og held liv i seg og aldri sloknar. Oskeglødinga som lyser slik opalen. Skinet frå asketen. Elden som aldri skal slokne, men som alle skal faa hente glør av, kvar til sin eld, etter kvert som eldane sloknar, og nyest uppatt, av den udøyande eld. (H: 61)

Den svake «glitringa» som var mulig å spore hos Landsem under forfølgelsen har nå flammet opp og blitt til en intens «gløding» og en «udøyande eld». Metaforene som tidligere har blitt brukt for å karakterisere Audun Ramberns litterære geni, «opalglitringa» og «glødinga», lånes her inn til å omfatte Landsems agitasjonsvirksomhet. Landsem er med andre ord også et geni, men et geni av politisk art. Han omgis også av en helgenaktig aura, «skinet frå asketen», et motiv som videreutvikles når Landsem fengsles for «ein tale til arbeidarane» (H: 131). I denne passasjen speiler Landsem nettopp asketen og bekjennelseslitteraturens *confessores*, de som fengsles for sin tro. Landsem plasseres i er grå, trang og naken celle, men han føler ikke dette som noen straff: «Fengsels-sella blir ein ven av han.» (ibid.). Fengslingen blir likevel en måte for ham å bevise sin veldige styrke. Styr av et innfall løper han tre ganger mot den tunge ståldøra i cellen, som mirakuløst glir «stilt upp og ut.» (H: 132). Fengselsbetjentene utenfor døren blir skremt stive av Landsems fryktinngytende utstråling og gir ham muligheten til å rømme, men Landsem returnerer fredelig til cellen hvor han fortsetter sin askese: «Augo fester seg paa fengselsbibelen paa bordet, paa krossen over den svarte perm. Tørber Landsem set seg til aa lesa i bibelen. Medan han tolmodig ventar.» (ibid.). Til tross for sin overlegenhet, avstår Landsem fra voldsutøvelse og inntar heller den tempererte helgenhermende posituren.

En annen og lignende overnaturlig hendelse, finner sted i trappeoppgangen til Landsorganisasjonens hovedkontor. Landsem møter her en av sine fiender, og i en dramatisk scene nagler han Odd Klampan til veggen med ren viljestyrke som redskap: «Stell deg mot murveggen! Og staa der! Tre gonger tek han uppatt og byd han. Daa blir viljen hans so sterk, Klampan maa lyde. [...] No staar du der! Til domedag!» (H:120). Klampan blir overmannet



og livredd, selv om Landsem ikke har lagt hånd på ham: «Eg kan ikkje røyve meg. Slepp meg!» (ibid.). Også her viser fortellingen frem Landsems suverenitet og legger vekt på hans ikkevoldelige tilnærming til sin kamp. Begge disse hendelsene fungerer som argumenter for den sorteringen som allerede har funnet sted i romanen der, Landsem plasseres i en heroisk genikategori med støtte i et religiøst myteapparat.

Nøkkelen til Landsems endelige seier kommer til ham gjennom nok en åpenbaring. Midt på natten står han opp, og vandrer urolig rundt i leiligheten sin. Tre<sup>58</sup> ganger forsøker han gå til sengs igjen, men uroen slipper ikke tak. Mens han står avkledd på kjøkkengolvvet kommer den siste avgjørende innsikten til Landsem:

Ein vilje utanum han trugar han. Og det er ikkje bøn eller naade. Han maa lyde blindt.  
Han ropar, framleis lutande og med baae hender for augo:  
-Eg lovar! Aa tilgjeva mine fiendar!  
Han tek uppatt:  
-Eg *vil* tilgjeva mine fiendar!  
Daa ser han upp. Han er aaleine. Og alt er som det var. (H: 145)

Dette er den siste tungen på vektskålen. Nå vet Landsem hva han må gjøre for å overvinne sine forfølgere og plageånder en gang for alle. Etter denne episoden oppsøker Landsem fiendene sine, og «ydmyker» seg ved å tilgi dem uforbeholdent. Han inntar her nok en *Imitatio*-positur, han opphøyes til en slags Kristusskikkelse med makt til å gi tilgivelse for alle synder. Forfølgerne ler først av Landsems selvpåførte «ydmykelse», men innser etter hvert at «Landsem slo vaapna or hendene vaare, med aa tilgjeva.» (H: 150). Etter denne litt flate avslutningen på striden, er veien åpen for Landsem. Fiendene tar en etter en hans parti, og når «arbeidarhovdingen» Lars Lunnan dør, er maktkampen allerede over. Tørber Landsem hylles som arbeidernes nye høvding (H: 186).

---

<sup>58</sup> Den trefoldige gjentakelsen av Landsems handlinger går igjen i alle disse tre scenene, og understreker det magiske tilsnittet ved disse episodene.

## 4.3 *Herdsla* som sjangereksperiment

### 4.3.1 En uklar narratologi og lyriske trekk

En tendens i *Herdsla* som vi allerede har sett konturene av, er at den gjennomgående tematiseringen av «vanvitet» som preger romanen underbygges av flere uvanlige narratologiske grep. Disse grepene gjør seg særlig gjeldende i Audun Ramberns fortelling. Hans rolle som et grenseoverskridende dikterindivid understrekes av at han i enkelte passasjer opererer på et språklig nivå mellom den overordnede tredjepersonsfortelleren og de øvrige karakterene. I andre passasjer er det også utfordrende å skille klart mellom Ramberns indre monologer, fylt av ufiltrert «vanvit» og av lyriske estetiseringer, og fortellerens beskrivelser av romanens virkelighet. Disse tendensene er med på å bryte ned romanens realisme i streng forstand, og problematiseres ytterligere av at Rambern har en rolle som overløper mellom å være «gud» i den romanverden han har konstruert og «forfatter» den virkeligheten romanen konstituerer. Rambern løftes både opp fra romanvirkeligheten, mot fortellerstemmen, men synker samtidig ned i et nytt lag av fiksjon hvor han selv er hersker.

Et godt eksempel på denne narratologiske vandringen finnes i kapittelet «Daa verdskrigen tok til», hvor fortellerens beskrivelse sømløst glir over i Ramberns monologiske estetisering av stemningen ved utbruddet av første verdenskrig:

So paalag kjennest det for Audun Rambern òg. Han er noko ør etter slaget. Han kan ikkje sjaa det berre paa yta, som Hampton. Det er noko under òg.

Og i folkesjela utetter, i andleta, Rambern ser inn i ei slags forundring over kva som har gaatt for seg med dei. Det er som eit knivskjer inn gjennom kjøtet. Djupt. Men so snøgt, so saaret gjekk att og slepte ikkje ein drope blod. Berre noko duadt etter skjeret. Og ei forundring over kva det var.

Alle stader tramp av føter framum. Graa andlet. Nyst var dei seg sjølv, alle. No er dei ikkje det lenger. Festet glir undan. Og dei sviv og har ikkje noko aa halde i.

Uro all stad. Rørslur frametter. Som paa røming. Burt. Men i fraa kva? Og Kva til?

Det er ikkje andlet lenger, dei som er framum. Andleta har mist dæmet, er likt noko som viskar seg ut. (H: 98)

Her skifter synsvinkelen i det Rambern «ser inn i» ansiktene som omgir ham. Da senkes romanens tempo og de påfølgende setningene er en gjengivelse av virkeligheten filtrert gjennom Ramberns «diktarblik». Denne passasjen blir avbrutt av en kort fortellende sekvens, men deretter overtar fortelleren Ramberns estetisering og bygger den ut over to fulle romansider. Handlingen står stille, og et grått Kristiania i verdenskrigens vold fikseres i et omfattende språklig panoramabilde (H: 101). Selv om *Herdsla* er gjennomført som en tredjepersonsfortelling med en overordnet fortellerstemme, ser vi at også Rambern stedvis vikarierer i funksjonen som romanens allvitende instans. Dette har vi tidligere også sett eksempel på i Ramberns formidling av Tørber Landsems historie.

Grensen mellom Ramberns diktning og hans virkelighetsoppfatning er med andre ord uklar. Flere steder i romanen finnes det tilsvarende scener hvor Rambern dykker ned i «bysjela» (H: 165). En kan få inntrykk av at Uppdal med disse grepene forsøker å skape en roman hvor han kan vise frem dikterens privilegerte synsvinkel og tilgang på virkeligheten:

Han er som noko av byen, i dei skiftande draga sine. Er heile byen. Opne sollyste plassar. Kafélivet kring plassane. Dei tronge smaabyvorne forstadar med aalmogelivet. Den glitrande turre sumarsol over byen. Det blaa utsyn mot fjorden, med den salte sjøluft og med dei halvt milde og halvt svale vinar over badeholmar og badeskjer. Og i annsemda hans er noko av den hastande forretningsmann aalvorleg uppteken med sitt. (H: 57)

Her opptrer Rambern som et ekspansivt lyrisk jeg. Han rommer hele byen, han er et subjekt uten grenser. Denne særegne lyriske posisjonen, samt den stiliserte oppramsingen av alle tingene som finnes i byen, gjør at passasjen minner mye om Walt Whitmans *Leaves of grass*, hvor det lyriske jeget over side på side lister opp og estetiserer alle ting som finnes i Amerika (Whitman 2004 [1891-2]). Erik Bjerck Hagen har antydnet at det finnes en Whitman-parallell i Uppdals lyrikk (2007: 31), men det er påfallende å finne den også i en av hans romaner.

*Herdsla* er en roman hvor Uppdal har mange baller i spill, men her er vi muligens på sporet av en av de mest dyptpløyende prosjektlinjene i romanen. Audun Rambern kan leses som et forsøk på å skape en karakter som opptrer i grenselandet mellom å være romanperson og lyrisk subjekt. Ramberns litterære hovedprosjekt i romanen er riktig nok det episke verket *Ut av myrkret*, men hans dikteriske legning er grunnleggende lyrisk. Alle bevis leseren forelegges for Ramberns påståtte geni, er av lyrisk karakter. Bevisbyrden føres eksempelvis gjennom de fire diktene som i romanen opptrer som Ramberns litterære produkter, og gjennom den evnen han viser til å trenge inn i virkeligheten og omforme den til kunst ved hjelp av sin intuisjon. Det er som om Uppdal tviler på at det er mulig å fange et troverdig bilde av et ekstraordinært diktersinn i en rent betraktende episk form. Han ser seg derfor nødt til å la Rambern overskride dette formverket. Om vi i tillegg tar høyde for Ramberns «vanvit», hans dyriske og rusforherligende predisposisjoner i utviklingen av denne tankerekken, er det nærliggende å trekke inn en av Nietzsches formuleringer fra *Tragediens Fødsel*:

Den klassiske kunstner, og likeledes hans nære slektning den store epiker, synker ned i den rene betraktning av bildet. Den dionysiske musiker er uten ethvert bilde, og dermed fullt ut bare selve ur-smerten, og den opprinnelige gjenklang av denne. Fra den mystiske selvopphøving og enhet føler det lyriske gemytt fremveksten av en verden av bilder og liknelser med helt annen farge, kausalitet og fart enn plastikerens og epikerens verden. (Nietzsche 1872 [1993]: 53)

Det kan virke som om Uppdal i *Herdsla* slutter seg til Nietzsches kunstneriske program og prøver å sprengre den episke formen, ved å konstruere en hovedperson i romanen som rommer det dionysiske «lyriske gemytt». Lest slik, blir *Herdsla* et forsøk på å skape en ny og særegen form for romankunst som skiller seg ut med «en helt annen farge, kausalitet og fart» enn den konvensjonelle realistiske roman. Vektleggingen av Ramberns selvformende litterære prosjekt i romanen, bidrar også til å bryte ned de stengslene som tradisjonelt opprettholder skillet mellom liv og litteratur for epikeren:

Gjennom en slik gjenspeiling blir epikeren beskyttet mot å bli ett med sine tanker og smelte sammen med dem. I motsetning til dette er lyrikerens bilder intet annet enn ham selv og likesom bare forskjellige tingliggjørelser av ham. Fordi han er det bevegende midtpunkt i denne verden, tør han si “jeg”. (ibid.)

Rambern har ikke den samme beskyttede posisjon som Nietzsches epiker. Han formes av sine fiksjonskarakterer parallelt med at han skriver dem fram. «Vanvitet» og den litterære besettelsen som tar kontroll over Ramberns liv i denne prosessen er en delvis selvpåført yrkesskade som han har pådratt seg i forsøket på å bli ett med sine litterære kreasjoner. Det er paradoksalt at også Uppdal smelter sammen med sine litterære karakterer i forsøket på å fremheve dette trekket hos Rambern.

Her støter vi bort i nok ett lag i *Herdsla* som litterært verk. Både Rambern og Landsem er i ytterste konsekvens ledd i Uppdals eget selvformingsprosjekt. Begge genitypene er «tingliggjørelser» av sin forfatter. De er høyt utviklede refleksjoner av sider ved forfatterens sinn. Enkelte steder brytes også romanens illusjon og Uppdals egen stemme trenger seg frem. Dette skjer særlig i form av de sjangerblandende elementene i verket. Selv om de fire verksinterne diktene «Songen um ralalren», «*Herdsla*», «Det vonde i myrkret» og «Avreise mot glitretind» alle er fremstilles som Audun Ramberns verk, er de jo ikke *skrevet* av en litterær karakter i praksis. I virkeligheten er disse diktene uttrykk for Kristofer Uppdals lyriske subjekt. Diktene fungerer som utdypende understrekninger og artikuleringer av det som for Uppdal er de mest sentrale tematikkene i *Herdsla*. Forholdet mellom Uppdal og Rambern er innfløkt og forvanskes også av hangen til lyriske formuleringer som finnes i Ramberns replikkvekslinger med de andre romankarakterene. Særlig en passasje helt i begynnelsen av *Herdsla*, hvor Rambern i samtale med maleren Bruun legger ut om sitt syn på dikterkunsten, skiller seg ut:

–Fyrste aara eg skreiv, du Bruun! For ein tosk eg daa var! [...] –Jau! Eg tok meg aalvorleg. Eg tok alt aalvorleg. [...] –Og eg var so lukkeleg. Til eg vart var, at ingen tok lukka mi aalvorleg. Daa rasa eg i harm. [...] –Til eg forstod, det nytta ikkje aa rase. Daa skratta eg. For fyrste gong. Og daa eg so skulde halde upp aa skratte, fekk eg ikkje att kjeften. –Eg vart ved aa skratte, lær han med det saare blenk i augo. Byggmeistrane i

arkitektur nemner denne skratten for gotikk. Dei har han rundt um i domkyrkjune, etter vegger og upp etter sulur, fraa golv til tak. (H: 5)

Her legger Rambern frem sitt syn på sin egen diktergjerning, og konkluderer med at den vanvittige «skratten» er dikterens eneste mulige overlevelsesstrategi i en verden der han er dømt til å misforstås. «Skratten» er en av dikterens mulige selvformende positurer som garanterer et ytre overtak på kritikere og andre tvilende lesere. Det spesielle med dette tekststedet, er imidlertid at vi finner det igjen i en formmessig bearbeidet versjon senere i Uppdals forfatterskap. Diktet «Gotikk» fra *Galgberget* (1930) åpner slik:

**GOTIKK.**

Du tok deg sjølv ålvorleg.  
Du tok alt ålvorleg.  
Og du var so lukkeleg.  
Tart du vart var,  
at ingen kunde taka deg som du var.  
Då kaldskratte du.  
For fyrste gong.

Du kund' ikkj få til å knepp' att munnen  
sidan.

Men måtte bli ved med skrattinga.  
Og skrattar gjer du.  
Og kan aldri halde upp.

Gotikk!  
Det er namnet på hena skratten.  
Frå gudakyrkjur.  
frå alle steinandlit på deim.  
-kaldskratten.  
[...]  
(Uppdal 1930: 24)

Rambers replikker overlapper som vi ser direkte med Uppdals dikt. Ved å resirkulere posituren og det litterære stoffet i et senere verk, påvirker Uppdal hvordan vi leser Rambern. Uppdal projiserer her retrospektivt sin stemme og sin egen selvformende positur inn i romanen, og endrer konteksten til Rambers replikker. Et annet av Uppdals likhetstrekk med nevnte Walt Whitman, er den kontinuerlige bearbeidelsen og revisjonen av litterært stoff som finner sted gjennom hele forfatterskapet. Teksten vi ser ovenfor finnes også i ytterligere arkaisert og omarbeidet form i *Kulten* (1947: 32). Vi kan her følge hvordan denne løsrevne tekstpassasjen brukes både i utforskningen av den geniposituren vi ser i *Herdsla*, og i den ensomme grublerskikkelsen som omfavner ensomheten gjennom arkaisering og selvvalgt språklig isolasjon i *Kulten*. «Skratten» fremstår dermed som et ledd i to av Uppdals litterære varianter av seg selv, på hver sin side av den biografiske galskapen.

I Odd Solumsmoens biografi om Uppdal, blir det klart at Uppdal mente at de tankene han arbeidet med i siste del av forfatterskapet kunne spores tilbake til *Herdslas* avslutning (Solumsmoen 1959: 196). Kanskje har Kulten-figuren røtter i nettopp Audun Rambern, denne tekstlige overlappingen kan tyde på det. I så fall kan vi spore en kontinuitet i Uppdals forsøk på å skape et uttrykk som rommer en lyrisk livsholdning i et episk format.

#### 4.3.2 Romanens avslutning

*Herdslas* avslutningskapittel «Mot glitretind» er en sotslått og underlig sluttfanfare for *Dansen gjennom skuggeheimen*. Her forenes alle de mest sentrale karakterene fra romanseriens ti bind i et siste oppgjør for å stake ut rallarstandens vei videre mot «glitretind». I denne usannsynlige scenen løper også idehistoriske impulsene som former romanen sammen i én enhet. Tørber Landsem har akkurat blitt kronet som arbeiderklassens nye heros og fører, og i et opptog under Akershus festning, møter han igjen de to farsfigurene som har formet ham som menneske, «Stigeren» Arnfinn Landsem og «Suliskongen» Haldor Rosvoll. Om vi igjen følger Carlyle, kan disse to karakterene leses som tidligere og ufullkomne varianter av «herosmyten» som på evolusjonistisk vis bringer sine kunnskaper og fordelaktige trekk videre til Tørber Landsem, som forener disse impulsene i den fullkomne arbeiderheros. Ætteaspektet ved denne utviklingen ivaretas også ved at sønnen Tørber Landsem har med en taterkvinne, Arnfinn Tørberson Landsem, er til stede. Han utpekes til representant for den kommende generasjon, som skal gjenopprette rallarens forbindelse med sine røtter i bondestanden: «Litl-Arnfinn kan faa taka mot ættegarden.» (H: 217). Tørber Landsem er bundet av sin posisjon som «utvalgt» fører, og kan ikke selv fullbyrde dette sykliske motivet ved å vende tilbake til gården han rømte fra som liten, men hans bokstavelig talt tapte sønn tar på seg ansvaret for å føre gården, ætten og navnet Landsem videre.

Kontrasten er stor mellom denne harmoniserende bevegelsen vi ser i Landsems fortelling, og den plagede og utpinte Audun Rambern vi møter i samme kapittel: «Paa benken sit diktaren Audun Rambern og mullar med seg sjølv i ørska. Han er mager og kvassleitt. Og augo stirer ville. [...] Han skjær augo kvite, rullar med dei. Og likjest ein djevel i uttrykket.» (H: 215). Ramberns forsøk på å omskape seg til overmenneske har strandet. Verket hans er fullført og har fått gode kritikker, men det oppleves likevel ikke som en seier. Når Rambern sier farvel til sitt verk, han er ikke lenger gud. Han innhentes han av moralen og lider under en enorm skyldfølelse for å ha ofret sin familie: «Stakars smaa born! Og stakars skuldause kvenda!» (H: 221). Det skapende «vanvitet» som drev ham til å fullføre verket har opphørt, men i sin avskjed med verket ledes han, i tråd med Foucaults distinksjon mellom galskap og verk, inn i

en ny form for forvirring og galskap: «Der finnes ingen galskap uten i kunstverkets siste øyeblikk – dette holder alltid galskapen på avstand, *der kunstverket finnes, eksisterer ingen galskap*» (Foucault 1961 [2008]: 189). Ramberns selvformende assimilasjon med sine litterære rallarskapninger har ført ham inn i en grunnleggende angstpreget forvirring: «Eg skapte rallaren, som skyv alt utfor. Tvi fan! Eg skulde aldri ha levd og ikkje skapt det eg skapte! Verka mine vart for levande. Det vart ei samling av rallarar, alt for stor til at landet kunde bera tyngda av dei.» (H: 215). I prosessen med å fullbyrde sitt eget geni har Rambern tilintetgjort stengslet mellom den litterære konstruksjonen og den virkelige verden. Subjektet har vokst ut av kontroll, og han tror han har konstruert hele sin erfaringssfære. Det grenseløse og omnipotente subjektet går her i oppløsning.

Når de ulike rallarene som har figurert som hovedpersoner i de ulike delene av *Dansen*-serien, gjør rede for sine roller i den overordnede utviklingen mot arbeiderklassens teleologiske endemål, protesterer Rambern. Han mener at også de er produkter av hans litterære skaperkraft. Til og med Sjugur Rambern, dikterens bror, og Tørber Landsem absorberes av Ramberns subjekt i forvirringen: «Ja vel, du er føraren! Men eg er mykje større lel. Eg har skapt deg òg. Har deg òg i meg.» (H: 220). Romanen ser her ut til å forene de to geniene Landsem og Rambern som to sider av Ramberns selvformingsprosjekt. Hele fortellingen i *Dansen*-serien har tilsynelatende utspilt seg i Ramberns rallarvirkelighet. Tørber Landsem avfeier imidlertid denne påstanden: «Du har berre spegelbileta av oss, du, svarar Tørber Landsem. Vi lever.» (ibid.). Landsems ord har sterk virking, og på romanens nest siste side gjenopprettes Ramberns distinksjon mellom litteratur og virkelighet som ved et trylleslag. Han er nå i stand til å innta sin posisjon som «dikterhøvding» og lede an sammen med Landsem i arbeiderklassens marsj videre. Romanen toner ut med ett av Ramberns lyriske innslag, «Avreise mot glitretind», hvor romanens genidyrkende idéprogram befestes med diktet om frelseren som skal gå først inn i den nye tid:

[...]  
Til endeleg ho renn den stunda,  
med h a n, i ætta,  
som er av alle,  
og som alt maa bli med, mot glitretind  
[...] (H: 223)

## 5. AVSLUTTENDE BEMERKNINGER

Kristofer Uppdal er sterkt nærværende på et metanivå gjennom hele *Herdsla*, og romanen kan leses som en utprøving av ulike selvformende genipositurer fra forfatterens side. Den mest utviklede av disse er Audun Rambern. Av karakterene i romanen er det også han som slekter mest på den biografiske Uppdal. Ramberns absorpsjon og akkumulering av et bredt spekter av mytestoff knyttet til både overmennesket og geniet, gjør at han kan leses som en sammenblanding av et romantisk og nietzscheansk dikterideal. Ved å skrive frem en slik karakter, inntar Uppdal en selvformende positur med en målsetning som ligner mye på den Jørgen Sejersted knytter til Henrik Wergelands romantiske selvforming: «Livsmålet alltid er å bli likere seg selv, hvilket er å bli lik ideene i sin diktning.» (Sejersted 2011: 169). Uppdal gjør dette i dobbelt forstand. Han skriver fram ideen om en dikter lik seg selv, som strever med et parallellt livsutfordringer og et litterært prosjekt som tilsvarende hans eget. Ramberns verksinterne prosjekt består som vi har sett i å smelte sammen med sine litterære forestillinger. Den ideen Uppdal prøver å bli lik, er med andre ord ideen om forfatteren som skriver vekk skillet mellom liv og litteratur. Dette oppnår Uppdal langt på vei, men utfallet er dypt tragisk. *Herdsla* blir en selvoppfylgende profeti. Romanpersonenes vrangforestillinger og irrasjonelle syner blir senere realitet også for forfatteren. Særlig i romanens avslutning blir Ramberns rolle en kommentar til hvordan Uppdal mister seg selv i jakten på å fullføre sitt storverk.

Ramberns vei mot sin endelige subjektsoppløsning går gjennom «vanvitet» og «herdsla», og medfører både sjelelig smerte og ensomhet. Her kan også en passasje fra Nietzsches *Slik talte Zarathustra* tjene som program for Ramberns prosjekt: «Du må brenne deg opp i din egen flamme: hvorledes ville du bli ny, om du ikke først er blitt til aske! Du ensomme, du går den skapendes vei: en gud vil du skape deg av dine syv djevlere!» (Nietzsche 2011: 65). I prosessen med å skrive seg lik denne forestillingen, når Uppdal kanskje lengre enn noen i den norske litterære kanon. *Herdsla* starter som et forsøk på å omforme Uppdals turbulente privatliv til et uttrykk for noe høyverdig, genialt og ekstraordinært, men fører ham i stedet inn i «vanvitet» og den biografiske galskapen. Uppdal gir likevel ikke opp, og fortsetter den samme bevegelsen mot å skrive seg til «rallargud» i *Kulten* og i det øvrige forfatterskapet etter *Herdsla*. Betoningen er likevel noe annerledes. Bevegelsen i forfatterskapet går etter *Herdsla* i retning av isolasjon og en grubler-positur, og denne romanen er kanskje Uppdals farvel til den åpne og romantisk-tenderte epoken av sitt forfatterskap.



Tørber Landsem representerer et annet spor i *Herdsla*. Han blir legemliggjøringen av Uppdals lidelsesdyrkelse og er i stand til å bære all synd og alt ansvar med sine Kristus-hermende positurer. Landsem frelser også Rambern fra galskapen ved romanens slutt, men denne genikategorien er av historiens teleologi bundet til sin posisjon som utvalgt. Den Tørber Landsem som overvinner «herdsla» og seirende skal lede arbeiderklassen videre, settes ikke fri. Han er fanget i sin rolle som «heros» og er dømt til å fortsette sin dyrking av lidelsen. Denne selvformingsstrategien er en av Uppdals mest anvendte og finnes i mye av hans lyrikk (Uppdal 1920: 197). Slik sett er også Landsem en refleksjon av Uppdals livsholdning og poetikk. Det er derfor interessant å se hvordan Landsem og Rambern på ett punkt i romanens avslutning blir ett. Uppdals ulike selvformingsstrategier rommes alle av diktersubjektet som forener dem gjennom sitt «vanvit».

Atle Kittang skriver i sin artikkel «Sjølvet som metafor» om den selvbiografiske skrivehandlingen på en måte som oppsummerer mye av Uppdals forsett i *Herdsla*:

Kva er det som motiverer ei sjølvbiografisk skrivehandling, om det ikkje nettopp er det motsette forholdet, nemleg trangen til å gi form, meining og samanheng til spreidde og mangfaldige livsfragment gjennom skrivehandlinga sjølv? Men i så fall er det ikkje livet som bestemmer sjølvframstillinga. Det er tvert imot det sjølvbiografiske medium og skrivehandlinga som bestemmer og former livet. (Kittang 1989)

Senere i artikkelen legger Kittang til at selvet: «er ein metafor mennesket nyttar for å verne seg sjølv mot sin eigen ubetydelighet ved å tvinge si eiga tolkning av verda på heile universet.» (ibid.). Uppdals forfatterskap gjennomsyres av denne eksistensielle angsten, og han prøver gjennom den selvbiografiske sjangeren å forene sine ulike selvformingsstrategier i et forsøk på å skape myten om seg selv og gi mening til sitt stormende liv. Kritikerne i samtiden kjøper ikke Uppdals forsøk, men forfatterskikkelsen Uppdal er for ettertiden tradert som en syntese av nettopp sine mange selvformende prosjekter, der *Herdsla* er ett av de mest sentrale. Stein Mehren er sympatisk til Uppdals forsøk: «Og Uppdal sier oss: Det hjelper ikke bare å skape rette omgivelser og bedre situasjoner. Har vi i mellomtiden glemt å skape oss selv, så er alle slag likevel tapt!» (Mehren 1978: 140). Også Erik Bjerck Hagen slutter seg til dette programmet: «om Odd Solumsmoen har rett i at “ingen i norsk litteratur kan være seg selv som Kristofer Uppdal”, så er han også alltid i stand til å *forandre* seg selv, gjennom nye og ville selvdramatiseringer.» (Bjerck Hagen 2007: 30). *Herdsla* er ingen feilfri roman, den har flere episke svakheter, men den er kanskje den «villeste» av Uppdals selvdramatiseringer, og gir et unikt bilde av et forfattersubjekt som oppløses i «vanvit» i sin kamp for kunsten.

Veien dit går gjennom «herdsle» og «liding» fullbyrdes i en form for romankunst vi ikke har sett i norsk kanon, verken før eller siden.

## Litteratur:

- Abrams M. H. (1971) [1953]: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* Oxford University Press, New York
- Andersen, Per Thomas (2001): *Norsk litteraturhistorie*. Oslo
- Bache-Wiig, Harald (1978): «Mellom heimstad og revolusjon» i Liv Blikrud red. *Søkelys på fem nyrealister* Universitetsforlaget
- Bentley, Eric Russell (1944): *A Century of Hero-Worship- A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche with Notes on Other Hero-Worshippers of Modern Times*, J.B. Lippincott Company, New York
- Bergson, Henri (1911): *Den skapande utvecklingen – om livets betydelse*, Wahlström & Widstrand, Stockholm
- Beyer, Harald (1959): *Nietzsche og Norden, bind 2*, Grieg, Bergen.
- Bibelen (1921): Studentmållaget, Oslo, hentet fra: <http://gamal.nynorsk.no/mu/smio/bibelen/> [9.4.2016]
- Birkeland, Bjarte (1975): «Ein ny realisme. Grenda og verda» i *Norges litteraturhistorie, bind 4: Frå Hamsun til Falkberget*, Edvard Beyer red., J.W. Cappelens forlag, Oslo
- Blake, William (2007): *Poems – Selected by Patti Smith*, Vintage Books, London
- Bramsen, Alfred (1887): «Genierne, deres Styrke og deres Svagheder» i *Tilskureren* nr. 36
- Burwick, Frederick (1996): *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press
- Buvik, Per (1998): «Geni og galskap – Om Foucault, Nietzsche og Bataille» i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, nr 1, 1998, Oslo: Universitetsforlaget
- Bye, Arild (2010): *Kristofer Uppdal: Ein mot alle – Biografi*, Aschehoug, Oslo
- Carlberg, Frigga (1895): «Thomas Carlyle» i *Ord och Bild*. Stockholm: 563-576
- Carlyle, Thomas (1888) [1841]: *Om herosdyrkelse, eller Store mænd, deres vesen og betydning: sex foredrag*, EB. D. Giertsens Forlag, Bergen
- Claudi, Mads B. (2005): «Uppdal og Europa – En studie av Kristofer Uppdals tidlige lyrikk sett i lys av tysk ekspresjonisme» Masteroppgave ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo
- Claudi, Mads B. (2008): «Om grenser og grenseoverskridelser som nødvendige motsetninger I Kristofer Uppdals lyrikk» I: *Gränser i nordisk litteratur / Borders in Nordic Literature*. Åbo Akademis Förlag. ISBN 978-951-765-418-0. Vol. 2. s 409 - 415
- Claudi, Mads B. (2015): «Dikteren i den globale nedkjølingnes tid – Om ånd, geografi og diktning i Kristofer Uppdals lyrikk» i *Edda* 3/15
- Dahl, Willy (1984): *Norges Litteratur II – Tid og tekst 1884-1935* Aschehoug & Co. Oslo
- Dalgard, Olav (1924): «Herdsia» anmeldelse i *Fram*, nr. 16, 2. årg., Studentmålaga i Oslo, Nidaros og Ås

- Dalgard, Olav (1971): «To trønderromanar om det store hamskiftet. *Juvikfolke og Dansen gjennom skuggeheimen*» i *NLÅ 1971*, Leif Mæhle [red.], Det norske samlaget, Oslo
- Dalgard, Olav (1973): *Samtid I - Politikk, kunstliv og kulturkamp i mellomkrigstida*, Oslo, Tiden norsk forlag
- Dalgard, Olav (1978): «Kristofer Uppdal og norsk arbeidarrørsle» i Liv Blikrud [red.] *Søkelys på fem nyrealister* Universitetsforlaget
- Dalgard, Olav (1981): «Kristofer Uppdal» i *Fem norske lyrikarar: Tore Ørjasæter, Olav Aukrust, Kristofer Uppdal, Olav Nygard, Aslaug Vaa*, Noregs Boklag, Oslo: 29-50
- De Quincey, Thomas (2003) [1821]: *Confessions of an English Opium-Eater*, Penguin Classics, London
- Elster, Kristian (1924a): *Illustreret norsk litteraturhistorie II: Fra Wergelandstiden til vore dage*. Gyldendal, Kristiania
- Elster, Kristian (1924b): «Kristofer Uppdal» anmeldelse i *Aftenposten* 22.12.1924, Kristiania
- Elster, Kristian (1934): *Illustreret norsk litteraturhistorie VI – Det tyvende århundre*, Gyldendal, Oslo
- Feder, Lillian (1980): *Madness in Literature*, Princeton University Press, Princeton New Jersey
- «Flogvit elder store Menner korleis dei er lagd.» Usignert, trykt i *Fedraheimen*, 1887, nr. 32, 33 og 34
- Foucault, Michel (2008) [1961]: *Galskapens historie* (Norsk utgave av: *Folie et dériasion. Histoire de la folie a l'age classique*) Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Freud, Sigmund (1919): «The “Uncanny”» hentet fra: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> [3.5.2016]
- Greenblatt, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning – From Moore to Shakespeare*, The University of Chicago Press, Chicago
- Greenblatt, Stephen (1986): «Towards a Poetics of Culture» - Text of a lecture given at the University of Western Australia, 4 September 1986, *Southern Review*, volume 20, no. 1, Mar. 1987: 3-15
- Hagen, Erik Bjerck (2007): «Kristofer Uppdal (1878-1961)» i *Den norske litterær kanon 1900-1960*, Oslo: 29-45
- Hauge, Olav H. (1978): «Det stod ein gufs av han» i Dalgard, Olav [red.]. Kristofer Uppdal. Ei bok til 100-årsjubiléet. Oslo: 147
- Hauge, Olav H. (2000): *Olav H. Hauge Dagbok 1924-1994, Band II*, Det norske samlaget, Oslo
- Hegel, G.W.F. (1986) [1835]: *Innledning til estetikken* til norsk ved Steinar Mathisen, H. Aschehoug & Co., Oslo
- Holtan, Bernt Kristian (1971): «Kvinneportrett i *Dansen gjennom skuggeheimen*» i Leif Mæhle red. *NLÅ 1971*, Det norske samlaget, Oslo

- Hoprekstad, Olav (1924): «Kristofer Uppdal» anmeldelse i *Bergens Tidende* 12.12.1924, Bergen
- Houm, Philip (1961): «Johan Falkberget, Kristofer Uppdal, Oskar Braaten» i *Bull og Paasche: Norsk Litteraturhistorie V, Norges Litteratur fra 1880-årene til første verdenskrig*
- Kittang, Atle (1989): «Sjølvet som metafor. de Man, Nietzsche, Wergeland» i *Agora*
- Kolstø, Pål (1985): «Kristendom og litteratur i et idé-historisk perspektiv» i *Kristen tro i romanen*, Eyvind Skeie [red.], Universitetsforlaget, Oslo
- Krog, Helge (1924): «Kristofer Uppdal» anmeldelse i *Dagbladet*, 6.12.1924, Kristiania
- Langslet, Lars Roar (1997): *Jomfru Maria og Olav den Hellige*, Maximilian Kolbe Utgivelser, Oslo
- Larsen, Leif Johan (1982): *Fra dans til herdsle*, Hovedfagsoppgave ved Universitetet i Bergen
- Mathisen, Ingrid Nestås (2013): «"Den mannlege styrke alle stader". Produksjon av (arbeidar)maskulinitet i *Dansen gjennom skuggeheimen*» i *NLÅ 2013*, Heming Gujord [red.]
- Mehren, Stein (1978): «Kristofer Uppdal. Den enkelte – som en av oss» i Dalgard, Olav [red.]. Kristofer Uppdal. Ei bok til 100-årsjubiléet. Oslo, s. 135-146
- Mæhle, Leif (1967): «Frå bloddropetrall til rallarsong – Utviklingslinjer og motivkrinsar i Kristofer Uppdals Lyrikk» i *Frå bygda til verda – Studiar i nynorsk 1900-talsdiktning*, Det norske samlaget, Oslo
- Nietzsche, Friedrich (2011): [1883]: *Slik talte Zarathustra*, Oslo: Spartacus
- Nietzsche, Friedrich (1993): [1872]: *Tragediens Fødsel*, Oslo: Pax Forlag A/S
- Nødtvedt, Erlend O. (2012): *Profetens tale – Kristofer Uppdals Kulten og kritikkens møte med fjellet*, Mastergradsoppgave ved Universitetet i Bergen.
- Parelius, Fredrik (2015) «Vanvit i skuggeheimen», Upublisert prosjektskisse i emnet NOLISP302, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium. Bergen: Universitetet i Bergen
- Platon, *Ion*, Oversatt av Benjamin Jowett, hentet fra: <http://classics.mit.edu/Plato/ion.html> [15.11.2015]
- Platon, *Phaedrus* (2009): Oversatt av Robin Waterfield, Oxford Worlds Classics, Oxford
- Platon, *Republic* (2008): Oversatt av Robin Waterfield, Oxford Worlds Classics, Oxford
- Raknes, Ola (1924): «Den nye Uppdal-boka» anmeldelse i *Den 17.de Mai*, 24.11.1924
- Sars, Johan Ernst (1912): «Udvikling af de forholde og omstændigheder, som fræmkaldte Calmarunionen, og navnlig af Norges stilling før og efter indrædelsen i samme.» I *J.E. Sars Samlede værker III, Historiske og politiske afhandlinger*. Gyldendalske Boghandel, Kristiania
- Sejersted, Jørgen Magnus (2011): «Selvfremstilling i Norges første og største forfatterskap – nyanser i forfatter nærvær hos Dorothe Engelbretdatter og Henrik Wergeland», i *NLÅ 2011* Heming Gujord og Per Arne Michelsen [red.], Det norske samlaget, Oslo

- Sharp, Francis Michael (1981): *The Poet's Madness, A Reading of Georg Trakl*, Ithaca and London: Cornell University Press
- Shelley, Percy (1932) [1909]: *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, Humphrey Milford, London
- Solumsmoen, Odd (1959): *Kristofer Uppdal – Domkirkebyggeren* H. Aschehoug & Co. Oslo
- Sontag, Susan (1991): *Illness as Metaphor & AIDS and its metaphors*, Penguin Modern Classics, London
- Sturgis, Alexander [red.] (2006): *Rebels and Martyrs – the Image of the Artist in the Nineteenth Century*
- Thesen Rolv (1951): «Domkyrkjebyggaren, Kristofer Uppdal 70 år» i *Mennesket i oss*, Aschehoug & Co, Oslo
- Uppdal, Kristofer (1912): *Troldom i lufta*, H. Aschehoug & Co, Kristiania
- Uppdal, Kristofer (1918): *Solbløding*, Risør
- Uppdal, Kristofer (1920): *Altarelden*, Aschehoug & Co, Kristiania
- Uppdal, Kristofer (1921): *Dansen gjennom skuggeheimen*, Aschehoug & Co, Kristiania
- Uppdal, Kristofer (1924): *Herdsla*, H. Aschehoug & Co, Kristiania
- Uppdal, Kristofer (1925): *Jotunbrunnen*, H. Aschehoug & Co, Oslo
- Uppdal, Kristofer (1930): *Galgberget*, Noregs boklag, Oslo
- Uppdal, Kristofer (1947): *Kulten I-III*, H. Aschehoug & Co, Oslo
- Uppdal, Kristofer (1965): *Om dikting og diktarar*, Leif Mæhle [red.], Det norske samlaget, Oslo
- Uppdal, Kristofer (1972): *Tretten brev; brotstykke av ei livshistorie* ved Ove Bakken, Nidaros A/S, Trondheim
- Uppdal, Kristofer (2005): *Åt songa tå stjernom*, Jan Erik Vold [red.], Aschehoug, Oslo
- Vassenden, Eirik (2007): *Skapelsens problem, lesninger i Olav Nygards lyrikk*, Scandinavian Academic Press, Oslo
- Vassenden, Eirik (2010): «Ibsens Brand, Collins Ibsen og Carlyles helter – heroismen revisited.» I: Hagen, Erik Bjerck. *Ibsens Brand. Resepsjon - Tolkning - Kontekst*. Vidarforlaget AS.
- Vassenden, Eirik (2012): *Norsk vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*, Scandinavian Academic Press, Oslo
- Vikør, Lars [red.] (2002): *Norsk ordbok – Ordbok over det norske folkemålet og det nynorske skriftmålet*, Bind IV, Oslo: Det norske samlaget
- Vold, Jan Erik (2005): Intervju i *Morgenbladet* 02.12. 2005

Wergeland, Henrik Arnold (1845): *Mennesket- et digt - En Omarbeidelse af "Skabelsen, Mennesket og Messias"*, udgiven med Under-støttelse af det kongelige norske Videnskabers Selskab i Throndhjem. Hentet fra: <http://www.dokpro.uio.no/wergeland/WII6/WII6001.html> [29.4.2016]

Whitman, Walt (2004): *The Complete Poems*, Penguin Books, London

Wordsworth, William & Coleridge, Samuel Taylor (2007) [1800]: *Lyrical Ballads and a few other poems*, Penguin Books, London

Ystad, Vigdis (1978a): *Kristofer Uppdals lyrikk*, H. Aschehoug & Co, Oslo

Ystad, Vigdis (1978b): «Kristofer Uppdals romanserie Dansen gjennom skuggeheimen» i Liv Blikrud red. *Søkelys på fem nyrealister* Universitetsforlaget, Oslo

Aarnes, Asbjørn (1967): *Litterært leksikon – Begreper og betegnelser*, Oslo, Johan Grundt Tanum forlag

## **Sammendrag:**

Masteroppgave i nordisk litteratur  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium  
Universitetet i Bergen  
Våren 2016

**Student:** Fredrik Parelus

**Veileder:** Eirik Vassenden

**Tittel:** «Vanvit!»

**Undertittel:** En studie av galskap, genitenkning og genifremstilling i Kristofer Uppdals *Herdsla*

Denne masteroppgaven tar for seg Kristofer Uppdals roman *Herdsla*. Romanen kom ut i 1924, som siste bok i Uppdals ti-binds romanserie *Dansen gjennom skuggeheimen*. Gjennom romanen følger vi to av Uppdals geniale rallarindivider, Audun Rambern og Tørber Landsem og deres kamp mot ytre fiender og indre demoner. Disse to karakterenes merkelige og til dels irrasjonelle trekk, har i resepsjonen av *Herdsla* blitt knyttet til Kristofer Uppdals sviktende mentale helse i perioden rundt verkets tilblivelse. *Herdsla* har i utstrakt grad blitt lest, som en selvbiografisk og mislykket avslutning på *Dansen*-serien som ikke står i stil med den ambisiøse prosjektbeskrivelsen for tibindsverket som Uppdal legger fram i *Herdslas* forord.

I min lesning av romanen argumenterer jeg for at *Herdsla*, snarere enn å være et biprodukt av Uppdals biografiske galskap, kan leses som en bevisst utforskning av menneskesinnets overskridende sider. Utviklingen til de to hovedkarakterene skjer langs linjer som er lett gjenkjennbare i den idehistoriske tradisjonen omkring galskap og genitenkning. Uppdal skriver frem to versjoner av genimytten som fyller hver sine funksjoner i hans verdensbilde. Audun Rambern fremstilles som et Nietzsche-inspirert overskridende kunstnergeni, mens Tørber Landsem fyller en rolle som minner om Thomas Carlyles politisk revolusjonære «heros».

I Ramberns fortelling knyttes kunstskepelsen til en form for positivt betont galskap, et skapende «vanvit» som både blir dikterens velsignelse og forbannelse. Uppdal reforhandler her galskapens status, og innlemmer den i sin romantisk funderte poetikk. De tydelige selvbiografiske elementene i *Herdsla* gir støtte for å lese dette som et forsøk på å omforme galskapen gjennom litteraturen. Vi ser også hvordan Uppdals to genikarakterer blir skrevet fram som strategier for å skape tragisk biografisk materiale om til noe ekstraordinært og genialt i en form for «self fashioning».



## **Abstract:**

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

May 2016

**Student:** Fredrik Parelius

**Tutor:** Eirik Vassenden

**Title:** «Vanvit!»

**Subtitle:** Madness, genius and self-fashioning, a study of Kristofer Uppdals *Herdsla*

This MA thesis is a study of Kristofer Uppdals *Herdsla*. The novel was published in 1924 it was the tenth and final book in Uppdal's vast epic work *Dansen gjennom skuggeheimen*. Throughout the novel we witness the evolution of Uppdal's two strange and ingenious rallar-characters, Audun Rambern and Tørber Landsem, and follow their struggle against vicious enemies and inner demons. The main characters' irrational traits and partly bizarre behavior have, to a large extent, been linked to Uppdal's own failing mental health, and his hospitalization in 1926. *Herdsla* has been viewed by the reception, as an autobiographic and flawed ending to the *Dansen*-series which fails to live up to the expectations Uppdal nourishes in his preface to the novel.

In my thesis I argue that *Herdsla* is a deliberate exploration of the transcendent elements of the human mind, rather than being a byproduct of Uppdal's madness. The main characters' plotlines follow different patterns that can be recognized in the philosophical tradition concerning madness, inspiration and genius, and Uppdal presents his own two versions of the myth of the genius. Audun Rambern is a romantic genius influenced by Nietzsche's thoughts, and his concept of the «Übermensch». Tørber Landsem is on the other hand more of a revolutionary, political genius, influenced by Thomas Carlyle's «Great Man».

In Ramberns story we also see the development of a positive view of madness as a creative force of the mind which becomes the poet's greatest gift, and his curse. Uppdal renegotiates the role of madness in literature, and includes it in his personal poetics as a valuable trait for the poet to possess. The apparent autobiographic tendencies in *Herdsla* support the reading of Uppdals attempt to reshape madness in literature; also, we see how Uppdal employ his main characters as strategies for transforming his own tragic life story into something extraordinary and ingenious through a form of «self-fashioning».

## Oppgavens profesjonsrelevans:

Av norskfagets grunnleggende elementer er lesningen langt på vei det aller mest fundamentale. Det å kunne lese godt selve nøkkelferdigheten for å kunne gi relevant mening til en tekst. På de høyere klassetrinn er det særlig den litterære teksten som yter mest motstand mot å bli forstått, og som volder eleven de største utfordringene. I møtet med Uppdals *Herdsla* har jeg møtt på mange utfordringer, og tatt store steg i min personlige utvikling som leser. Dette masterprosjektet er jo, enkelt sett, en lesning av en litterær tekst. Samtidig er prosjektet en *akademisk* lesning av en tekst, og prosessen med å skape denne avhandlingen har vært en utvikling som startet med en intuitiv lesererfaring, og som her ender opp i en tolkning uttrykt i et akademisk språk og formverk. Denne prosessen har gitt meg innsikt i den litteraturvitenskapelige forskningsmetode og har hevet min kompetanse både som leser og skriver. I arbeidet som lærer i norsk er denne innsikten svært verdifull fordi en både i lesningen av elevtekster og formidlingen av litterære tekster er avhengig av et nyansert blikk og forståelse for teksten.

Flere av kompetansemålene som læreplanen for norskfaget stiller opp for elever i VG3 har formuleringer som faktisk også er dekkende for hvordan det har vært å arbeide med denne maseravhandlingen.

Eleven skal kunne:

- orientere seg i store mengder tekst av ulik kompleksitet og velge ut, sammenfatte og vurdere relevant informasjon
- lese et utvalg samtidstekster på bokmål og nynorsk og drøfte hvordan disse tekstene språklig og tematisk forholder seg til vår tid
- analysere, tolke og sammenligne et utvalg sentrale norske og noen internasjonale tekster fra ulike litterære tradisjoner fra romantikken til i dag, og sette dem inn i en kulturhistorisk sammenheng

(K06 s. 13)

Det at jeg finner disse kompetansemålene relevante også for dette arbeidet, viser hvordan norskfaget er et modningsfag der utviklingen av ferdigheter fortsetter også etter endt skolegang. Gjennom det siste året har jeg tilegnet meg spisskompetanse på disse områdene, og kunnskap om tekstarbeid på et høyt akademisk nivå, noe som gjør meg godt rustet til å kunne videreformidle innsikt i disse fagområdene i min lærergjerning.